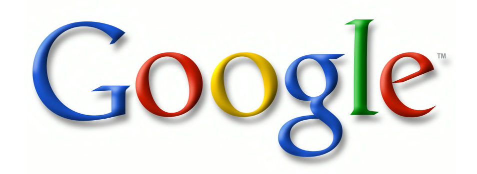
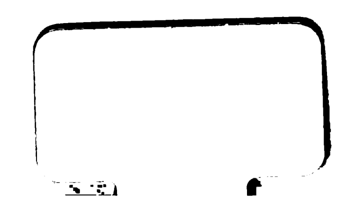





TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA



UEBER DEN EINFLUSS

DES

HOLLAENDISCHEN DRAMAS

AUF

ANDREAS GRYPHIUS

VON

DR. R. A. KOLLEWIJN.

AMERSFOORT
A. M. SLOTHOUWER.

HEILBRONN a. N.
GEBR. HENNINGER.



Das siebzehnte Jahrhundert umfasst die glänzendste Epoche der holländischen Geschichte. Nicht nur in Bezug auf die politischen und socialen Verhältnisse hatten sich die Vereinigten Provinzen eine erste Stelle in der Völkerreihe gesichert, auch die Künste und Wissenschaften wurden damals in den Niederlanden mit Liebe und grossem Erfolge gepflegt.

War es doch die Zeit, da *Frans Hals*, *Rembrandt*, *Van der Helst*, *Potter*, *Ruysdael* und so viele andere ihre Meisterwerke malten; da *Hendrik De Keyser* und *Jacob Van Campen* als Architecten, ersterer auch als Bildhauer, *Sweelinck* als Componist sich auszeichneten. Die holländische Literatur erreichte gleichzeitig ihren Höhepunkt: wenn auch die Tragödie, unter fremdem Einflusse, nicht zu frischem, gesundem Leben gelangen konnte, so blühte doch die Komödie in ihrer Volksthümlichkeit um so schöner auf und zeigte in jeder Hinsicht ihre Verwandtschaft mit den Producten der holländischen Genremalerei; die Lyrik entwickelte bald einen bedeutenden Formenreichthum und hatte in *Hooft*, *Vondel*, *Brederode*, *Starter* glänzende Vertreter. In den Wissenschaften zeichneten sich Männer aus wie *Vossius*, *Heinsius*, *Grotius*, *Barlaeus* u. v. a.; die leidener Univer-

sität wurde von Studenten aus allen gebildeten Ländern besucht.

Dass die holländische Literatur unter solchen Umständen auf andere Nationen Einfluss üben konnte, ist selbstverständlich; und dass eben die deutsche Literatur von ihr am meisten beeinflusst wurde, ist leicht zu erklären aus der Thatsache, dass, während England und Spanien, Italien und Frankreich sich in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts bereits einer mehr oder weniger reichen Literatur erfreuten, die deutsche Dichtung damals noch keinen festen Boden gewonnen hatte, worauf sie sich kräftig hätte weiter entwickeln können. Ausserdem darf man hier die nahe Uebereinstimmung der deutschen und der holländischen Sprache, welche das Verständniss und das Uebersetzen so sehr erleichterte, nicht ausser Betracht lassen. [1])

---

1) Wie man noch hundert Jahre später über die Verwandtschaft der holländischen und deutschen Sprache urtheilte, lehrt uns das merkwürdige „Vorspiel zur Oefnung des Holländischen Schau-Platzes in Hamburg, zur Ehre Eines Hoch-Edlen und Hoch-Weisen Rathes"... u. s. w. (8 Januar 1741). Im Vorwort heisst es: „Vornehmlich seyn sie (die Schauspieler) durch die Fusstapffen ihrer Vorfahren hierzu angemüthigt worden, als welche über ein grosse dreissig Jahr her, in dieser Stadt und noch höher nach Norden zu liegenden Oertern, mit Zujauchzung und Nutzen lange gespielet haben. Niemand hat zu derselben Zeit geklagt, dass das Holländische schwer zu verstehen wäre. Und so man die Gutheit und die Gedult beliebt zu haben, um solches nur etwan zwey oder dreimahl zu probiren, so wird die Erfahrung lehren, dass

Der Mann, welcher theilweise unter dem Einflusse der holländischen Literatur »der eigentliche Begründer der deutschen Gelehrtendichtung im 17. Jahrh." wurde, war *Martin Opitz*. Hatte sich dieser vornehmlich der Lyrik und Didaktik gewidmet, in welchen er sich grossentheils an *Heinsius* bildete, so nahm sich *Andreas Gryphius* die niederländischen Tragödiendichter zum Muster und führte eine neue dramatische Literatur in Deutschland ein.

Gryphius war 1616 in Gross-Glogau geboren. Früh verwaist, verlebte er seine Jugend in den traurigsten Verhältnissen, bis er 1636 zum Erzieher der Kinder des kaiserlichen Pfalzgrafen *G. von Schönborn* ernannt wurde. Bald nach dessen Tode verliess der noch nicht zweiundzwanzigjährige *Gryphius* sein Vaterland, um sich (4 Juni 1638) nach Holland zu begeben. Er traf am 18. Juli

---

diese zwey Sprachen so viel nicht unterschieden seyn, als man sich vorgestellt."

Im „Vorspiel" bemerkt *Momus*, dass die Schauspieler keinen Erfolg erzielen werden, weil die Zuschauer nicht „Nederduitsch" (d. h. Niederländisch) verstehen. *Merkuur* antwortet ihm:

..... „Gij spreekt van 't Nederduitsch zo smaâlijk?
Neen, Momus, neen, gij oordeelt qualijk.
Het Neêr- en Plat-Duitsch is de Moedertaal en grond
Van 't hooge Duitsch, dat hier gesprooken word in 't rond,
Ten minsten kan en moet men in de beide taalen
Meest al de woorden van dezelfde wortels haalen,
En die de stukken van voorledene Eeuwen leest,
Vind, dat ze beide zyn een zelfde taal geweest."

glücklich in Amsterdam ein, verliess aber diese Stadt schon nach einigen Tagen und ging nach Leiden. Hier wurde er am 26. Juli durch den Rector Magnificus *Constantijn l'Empereur van Opwijck* immatriculirt. [1]) Im nächsten Jahre hielt er bereits selbst academische Vorlesungen und zwar über die verschiedensten Fächer. 1644 verliess er die Niederlande, bereiste Frankreich, Italien, hielt sich ein Jahr in Strassburg auf und war, auf seinem Rückwege nach Schlesien, im Jahre 1647 wieder in Amsterdam. Drei Jahre später wählten ihn die Stände des Fürstenthums Glogau zum Syndikus, welche Würde er bis an seinen Tod (1664) bekleidete. [2])

Das niederländische Drama war schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu einer vielgestalteten Entwickelung gelangt. Die mittelalterlichen Tragödien oder ernsten Dramen waren streng geschieden in geistliche und weltliche Spiele (Mysterien und »abele spelen"). In der Zeit der sogen. Rederijkers geriethen letztere, deren

---

1) Am selben Tage mit Andreas Knochius, Dantiscanus, 20 (Jahre alt), J(ur. stud.); Wolfgangus Georgius a Wibrandt, Silesius, 20, J; Franciscus Fredericus a Schönborn, Silesius, 22, J; Georgius Fredericus a Schönborn, Silesius, 22, J und Johannes Christophorus a Schönborn, Silesius, 21, J. (Vgl. das leidener Album Academicum, hrsg. im J. 1875).

2) *Gryphius'* Namen habe ich in Briefen oder sonstigen Schriften holländischer Zeitgenossen niemals erwähnt gefunden (ausgenommen in *Leeuws* Uebersetzung des Leo Armenius. S. unten.)

Inhalt wohl meistens den Ritterromanen entnommen war, immer mehr in Unehre. Die Mysterien aber wurden umgebildet zu den sogen. Sinnespelen (Moralitäten), welche ganz und gar didactischer Natur waren und in der Reformationszeit gern über die kirchlichen Dogmen handelten. In diesen Moralitäten traten vorwiegend allegorische Personen (Sinnekens) auf, wie Liebe, Löbliche Erinnerung, Verlangendes Herz, Arznei der Seele u. s. w. Schliesslich begann man aber doch auch wieder andere Personen auf die Bühne zu bringen; man wählte sich Helden und historische Personen aus der Bibel, der Mythologie und der Geschichte. So entstanden die sogenannten heroischen Spiele, in welchen die Sinnekens noch durchgängig neben den Helden auftreten. Um 1600 waren Moralität und heroisches Spiel die einzigen Arten des ernsten Dramas. Erst mit *Hooft* und *Vondel* fängt die klassische Tragödie an sich geltend zu machen. *Hoofts* erste Dramen (Achilles en Polyxena und Theseus en Ariadne) gehören eigentlich noch zu den heroischen Spielen. Seine spätern Tragödien, Geraerdt van Velzen (1613) und Baeto of Oorsprong der Hollanderen (1616) sind grösstentheils nach klassischen Mustern gearbeitet, obgleich im Geraerdt van Velzen noch mehrere Sinnekens vorkommen. Auch die ersten Tragödien *Vondels* (namentlich Het Pascha, 1612) zeigen sich noch den Producten der Rederijkers verwandt; bald aber huldigt der Dichter ausschliesslich dem Klassicismus.

Doch sollten sich diese klassischen Tragödien nicht ohne Kampf der Alleinherrschaft erfreuen. Angeregt einerseits durch die englischen Komödianten, andererseits durch französische Uebersetzungen spanischer Romane und Dramen, versuchten *Brederoo* und *Dr. Samuel Coster* das romantische Drama daneben zur Geltung zu bringen. Nach *Jonckbloets* trefflicher Bemerkung [1]) ist es, als ob ihre volksthümlichen Dramen sich den mittelalterlichen abelen spelen regelrecht anschlössen.

In *Brederodes* romantischen Tragödien und Schauspielen (auch bei *Coster* in der Isabella) sind die komischen Zwischenspiele charakteristisch, welche immer im Amsterdamer Dialect abgefasst sind. Auch der Ritter *Theodoor Rodenburgh*, der mit *Brederoo* und *Coster* verfeindet war, widmete sich dem romantischen Drama, ebenso wie sein Kampfgenosse *Jan Hermansz. Krul*, der sich bald auf die Oper (Musyckspel) legte, ohne aber einen grossen Erfolg damit zu erzielen.

Die Unterscheidung zwischen Trauerspiel und Schauspiel war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts schon geläufig. Im Gegensatz zum Treurspel hiess das Schauspiel Spel, Tragedi-Commedie, Blij- en Treurspel, Blijeindig Spel, Treur-blij-einde Spel u. s. w. —

Im Anschlusse an die mittelalterliche sog. Cluyt (Posse)

---

1) Vgl. *Jonckbloet*, Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde, 2e uitgave Groningen 1873, I S. 437.

hatte sich die Komödie entwickelt. Als in der Zeit der Rederijkers die poesielosen Moralitäten an die Stelle der »abele spelen" getreten waren, behaupteten die alten Cluyten als Comedien ofte Esbattementen, wie man sie uns nennt, ihren Platz.

Im 17. Jht ist der Einfluss des *Plautus* und *Terenz* nicht zu verkennen, und es entstehen viele fünfactige Komödien, welche namentlich in ihrer Form mehr oder weniger an die römischen Vorbilder erinnern; doch bleibt neben diesen Blijspelen die Klucht fortbestehen.

Als *Gryphius* im Jahre 1638 nach Holland kam, hatte *Hooft* alle seine Dramen bereits veröffentlicht. *Vondel*, damals fünfzig Jahre alt, hatte vier eigne Tragödien geschrieben (Het Pascha, Hierusalem verwoest, Palamedes und Gijsbrecht van Aemstel) und ausserdem zwei von *Seneca* und eine aus dem Lateinischen des *Grotius* übersetzt. Während *Gryphius* in Holland weilte, schrieb *Vondel* u. a. De Maagden und De Gebroeders (beide 1639). Das romantische Drama war um diese Zeit schon wieder in Verfall gerathen; *Brederoo* war 1618 gestorben und gleich darauf hatte sich *Dr. Samuel Coster* zum Klassicismus bekehrt. [1]) *Rodenburgh* stand am Ende seiner dramatischen Laufbahn. [2])

1) *Costers* Tragödie Polyxena ist vom Jahre 1619. Irrthümlich setzt sie *Jonckbloet* in seiner Gesch. der Nederl. Letterk. ins Jahr 1680.

2) Das letzte seiner auf uns gekommenen Dramen, Vrou Jacoba, wurde 1638 gedruckt.

Hatte das klassische Drama also den Sieg bereits errungen, als sich *Gryphius* nach Holland begab, so sollte dieser doch während seines Aufenthaltes in Leiden der Zeuge einer gewaltigen Reaction sein. Im Jahre 1641 wurde die romantische Tragödie Aran en Titus des jungen Glasers *Jan Vos* in Amsterdam aufgeführt. [1])

Der Erfolg dieses blutigen Dramas war ein ausserordentlicher. Sogar die Gelehrten und die Vertreter der klassischen Richtung waren betroffen. Am 15. Dec. 1641 schreibt der berühmte Professor *C. Barlaeus* über dieses Stück an *Constantijn Huygens:* »Ego audivi septies, praeter morem meum, qui istis actubus non nisi semel aures commodo. Audivit, me hortante, *Hoofdius*, et stupuit. Audivit *van der Burchius*, et haesit attonitus. Audivit *Vondelius*, et portentosi ingenii virum dixit." [2])

Von jetzt an erhielt das romantische Drama wieder neues Leben. *Vondel* blieb, seiner ersten Bewunderung für *Jan Vos* ungeachtet, dem Klassicismus treu; und obgleich sich das Publikum im allgemeinen bei der Aufführung seiner Tragödien ziemlich kühl verhielt, wurde

---

1) Vgl. über diese Tragödie *Moltzer*, Shakespere's Invloed op het Nederl. Tooneel der 17. eeuw, Groningen, 1874 S. 7ff. und *J. A. Worp*, Jan Vos, Groningen, 1879, S. 39—60.

2) Vgl. Epistolae S. 858, citirt bei Jonckbloet a. a. O. II, 165.

er sogar von den Vertretern des romantischen Dramas als der König der Poeten bezeichnet. [1]) —

Dieser kurze Ueberblick der Geschichte des holländischen Dramas in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird genügen, um auf den Einfluss übergehen zu können, welchen es auf den Inhalt und die Form der *Gryphiusschen* Bühnenstücke gehabt hat.

---

1) Vgl. *Vos'* Gedichten, Amst. 1662—1671, I S 797.

Dass *Gryphius* sich nicht ausschliesslich um das Drama kümmerte, sondern auch den andern Bestrebungen der holländischen Literatur seine Aufmerksamkeit zuwandte, beweist uns eine der „Kurtzen Anmerckungen über etliche dunckele Oerter seiner Catharina", worin er eine Stelle aus *Hoofts* erstem geschichtlichen Werke citirt: „Perlen bedeuten bey den Traum-Auslegern Thränen . . . Besiehe . . . *P. C. Host* (sic) in der Lebens-Beschreibung *Henrichs des Grossen*. Oóck had sy ghedróómt (die Königin Maria Medices), toen men besigh vvas met hare króón van ghesteente op te maken, dat alle de gróte demanten vvaren verandert in Perlen." (*A. Gryphii* Teutsche Gedichte, 1698, S 179).

STOFF UND INHALT.

DIE TRAGÖDIE.

Die Stoffe, welche *Gryphius* in seinen Tragödien behandelte, lassen sich unterscheiden in geistliche und geschichtliche. Eine Ausnahme macht Cardenio und Celinde, in welcher er eine italienische Novelle dramatisirte. Von seinen selbständigen Tragödien biblischen oder geistlichen Inhalts ist keine auf uns gekommen; der Herodes (1634) ist verloren gegangen, ebenso wie die Gibeoniter, welche bei des *Gryphius* Tode bis zum fünften Acte fertig waren. Zwei Uebersetzungen gehören aber zu dieser Gattung: die Gibeoniter aus dem Holländischen des *Joost Van den Vondel* und die Heilige Felicitas aus dem Lateinischen des *Nicolaus Caussinus.*

Die auf uns gekommenen eigenen Trauerspiele des *Gryphius* behandeln also alle, ausser Cardenio und Celinde, historische Stoffe. Aus der Geschichte der byzantinischen Kaiser nahm er sich den Stoff zum Leo Armenius; aus der orientalischen den zur Catharina von Georgien; die Hinrichtung *Karl Stuarts* reizte ihn zur Dramatisirung eines allgemein erschütternden gleichzei-

tigen Ereignisses, und endlich behandelte er im Papinianus einen Stoff aus der spätern römischen Kaisergeschichte.

In dieser Wahl der Stoffe weicht *Gryphius* nicht von den Holländern ab. Die grössere Hälfte der 32 *Vondelschen* Tragödien z. B. ist geistlichen oder biblischen Inhalts. Auf die alte Geschichte gehen *Hoofts* Achilles en Polyxena und Theseus en Ariadne zurück; auf die spätere Geraert van Velzen und Baeto, wie auch *Vondels* Gijsbrecht van Aemstel, Maria Stuart u. s. w. Tragödien, in welchen Motive aus der gleichzeitigen Geschichte ohne Weiteres behandelt wurden, waren selten. Doch giebt es Beispiele: so *J. Duyms* »Benovde Beleghering der stad Leyden in 1574" aus dem Jahre 1606; »Een Bewijs, dat beter is eenen goeden crijgh dan eenen gheveynsden peys. Midsgad. 't gene ghebeurt is inden jaere 1600, comedischer wijze in dichte ghestelt door *J. Duym*", ebenfalls 1606. *Costers* »Academie" wurde 1617 eröffnet mit einem Trauerspiel von *G. van Hoghendorp*, welches den »moordt begaen aen Wilhem bij der gratie Gods prince van Oraengien" darstellte. Doch waren schon 33 Jahre nach dem Morde vergangen.

Gleichzeitige Ereignisse und Zustände wurden aber öfter behandelt in der politischen und kirchlichen Allegorie; so tadelte *Vondel* in seinem Palamedes (1625) die Hinrichtung *Oldenbarnevelts*, und Dr. *Samuel Coster* hechelte in seiner Iphigenia (1617) das Verfahren

der orthodoxen Geistlichkeit in schärfster Weise durch.

1649 erschien *J. Dullaerts* »Karel Stuart of Rampzalige Majesteit"; im selben Jahre also, da *Gryphius* seinen Carolus Stuardus dichtete.

Aus der italienischen Literatur ist z. B. der Stoff zu *Costers* Isabella (vor 1618) entlehnt.

DIE GIBEONITER.

Das älteste der uns erhaltenen Dramen des *Gryphius* ist höchstwahrscheinlich [1]) die Gibeoniter, eine Uebersetzung von *Vondels* Gebroeders.

Das Original ist vom Jahre 1639; *Gryphius*, welcher damals in Leiden war, mag die neueste *Vondelsche* Tragödie wohl zur Uebung ins Deutsche übertragen haben. *Vondel* hatte sich den Stoff aus »Samuëls tweede, en Josephus zevenste boeck der Joodsche aeloudheden" genommen: König David wendet sich nach dreijähriger Theuerung an Gott um Rath, und vernimmt, dass Sauls Mord an den »Gabaonners" Ursache der Landplage ist.

---

1) Vgl. *Tittmann*, Dramatische Dichtungen von Andreas Gryphius, Leipzig, 1870, S XLV.

Die Nachkommen der Ermordeten verlangen sieben Männer von Sauls Geschlechte zur Sühne. Mit schwerem Herzen sieht sich David gezwungen die Söhne der Rispe und die der Michol den Gabaonnern zu überantworten; diese hängen die »zeven, of twee en vijf Gebroeders," und Gott ist versöhnt.

Vondel selbst findet in diesem Trauerspiel »het volmaeckste argument van een tragedie, dat wy uit de H. Boecken souden mogen nemen en uitkiezen." [1])

Gryphius übersetzte die Tragödie durchgängig zeilengetreu, fügte aber, ausser einigen Bühnenanweisungen, einen Prolog (92 Verse) und einen kurzen Epilog (6 Verse) hinzu.

Christian Gryphius nennt seines Vaters Uebersetzung »eine in Eyl gesetzte Dollmetschung," [2]) und bittet »einige..... Härtigkeit nicht zu verübeln. Massen der Selige selbst in der Vorrede über den Schwärmenden Schäfer bekennet, dass Ihm die Uebersetzungen nicht gar zu gut abgegangen."

Ueber das Verhältniss der Uebertragung zum Original schrieb *August Hagen* im Deutschen Museum von Prutz [3]);

---

1) Vgl. De werken van Vondel, hrsg. von Mr. J. Van Lennep, Amsterdam, III S 545.

2) Vgl. sein Vorwort zu der Ausgabe von 1698.

3) „Die Trauerspiele Joost van den Vondel's." Deutsches Museum, 1867,

er beurtheilt verschiedenes unrichtig, da er *Gryphius'* Gibeoniter nicht mit der ersten Ausgabe der Gebroeders verglich. Vondel hat in der zweiten Ausgabe seiner Tragödie vieles geändert. [1]) *Hagen* behauptet nun, dass *Gryphius* »den ersten Hofmann David's mit dessen Feldherrn zu Einer Person zusammenzog, (jedoch) sorgte durch Vervielfachung der Reihen und insbesondere durch einen hinzugefügten Prolog und Epilog, dem Stück mehr Färbung und effectvolleres Ansehen zu geben. Bei *Vondel* (fährt Hagen fort) tritt zwischen den Acten jedesmal der Chor der Priester auf, bei *Gryphius* ausser ihnen auch der Jordan mit Nymphen, denen er die Schilderung von der Hungersnoth und der verschmachtenden Welt in den Mund legt." [2])

Gryphius hat sich keineswegs eine so grosse Freiheit

No. 40. Ich werde hier Gelegenheit haben, auf einige wenige Fehler dieses von Unrichtigkeiten wimmelnden Aufsatzes hinzuweisen.

1) Ueberall, wo die spätern Ausgaben der Gebroeders von der ersten verschieden sind, stimmt Gryphius' Uebersetzung mit dieser ersten Ausgabe überein, z. B. im II Acte, Vers 303 und 304: „Zy laedden ezelen met... wijn, in oude leere zacken"; die spätern Ausgaben haben... „in afgeslete zacken". *Gryphius* übersetzt: „in *alte Leder* Säcke". Im III Acte, Vers 961 und 962: „De Grootvaer van mijn zoons, Barsillai, die stockoude, bezorghde u op de vlught"... In den spätern Ausgaben: „Barsillai smeeckt voor ons, Barsillai, die stockoude" u. s. w. *Gryphius* hat: „Barsillai mein Freund, *der Ahnherr meiner Kinder*"... u. s. w.

2) a. a. O. S. 425.

erlaubt, als *Hagen* ihm zuschreibt. In der ersten Ausgabe der Gebroeders kam der Feldherr *Joab* nicht vor. Erst in den spätern Ausgaben lässt *Vondel* denselben auftreten und legt ihm einige Reden des *Benajas* und des *Abjathar* in den Mund.

Gryphius' Uebersetzung stimmt in dieser Hinsicht vollkommen mit dem Original, das er benutzte. Wie steht es aber mit der »Vervielfachung der Reihen"? Auch hiervon keine Spur. Nach dem ersten und dritten Acte hat *Vondel* den auftretenden Chor »Rey van Priesteren," nach dem vierten bloss »Rey" genannt; *Gryphius* hat dem entsprechend »Reyhen der Priester" (im »Abgesang" III. und IV. Act »Reyhen der Priester und Leviten"). Im zweiten Acte nennt *Vondel* den Chor ebenfalls nur »Rey;" in dem »Zang" dieses Chores wird aber der Jordan angeredet [1]); im »Tegenzang" antwortet der Jordan [2]) und im »Toezang" reden die Israeliten oder ihre Priester [3]); *Gryphius* nun hat diesen Chor nicht wie *Vondel* kurzweg »Rey" genannt, sondern dem Inhalt entsprechend »Reyhen des Jordan und der Nymfen";

---

1) „Jordaen, die door een dubbele ader
Vloeit . . . .
. . . . . wat maeckt u zoo kleen?"

2) „Helaes! mijn kristalijnen vat," u. s. w.

3) „O levende oirsprong aller gaeven,
Die . . . in woestijnen droog en naer
Ons noodruft schafte veertigh jaer . . ."

die »Nymfen" reden den Jordan an im »Chor", im »Gegenchor" antwortet der Jordan; im »Abgesang" hat *Gryphius* einige kleine, ganz unbedeutende Aenderungen angebracht [1]), die ihm gestatteten hier »den Jordan und die Nymfen" zusammen reden zu lassen. Auch hier also nichts weiter als eine Uebersetzung.

Im Prolog erscheint als »Vorredner" »der Geist Sauls in ein blutig Leilach gewickelt, mit einem blutigen Schwerdt und brennender Fackel." Er jammert über sein vergangenes Leben und hört über seine Nachkommen »schon den Himmel Urtheil sprechen, und des Richters Straff-Trompete lauter Mord und Weh ausblasen."

Der Epilog lautet folgendermassen:

»Sauls Geist.

Also muss unser Haus vor Davids Thron vergehen!
Also muss Davids Ruhm aus meinem Fall entstehen!
Also werden die zerbrochen,
Die des Himmels König pochen!
Mensch! O spiegel dich an mir,
Was mich schlug, das dreuet dir."

Diese Worte scheinen mir eine Umschreibung der Verse

---

1) Die in der vorhergehenden Note angeführten Zeilen z. B. übersetzte er folgendermassen:

„O lebend Ursprung höchster Gaben,
der ... *seinem Volck* in viel Gefahr
Nothdurfft verschaffte viertzig Jahr ..."

zu sein, welche *Vondel* vor seinen Gebroeders drucken liess:

»t Gerecht des Hemels haet het gruwlijck bloedvergieten.
Verdelght al Sauls [1]) huis en zijn gedachtenis.
Al schijnt het aen den tijd hier jaren lang t' ontschieten,
Hoe lang de wraeck vertreckt, zij komt in 't end gewis,"

und zugleich eine Umschreibung des in der Widmung an *Geeraerd Vossius* erwähnten Spruches:

»Leert rechtvaerdigheid betrachten,
En geen Godheid te verachten." —

Es sei noch darauf hingewiesen, dass *Gryphius* in der Schreibweise der Eigennamen nicht überall mit seinem Original übereinstimmt. Am auffälligsten ist es, dass er überall statt Gabaon und Gabaonner Gibeon und Gibeoniter setzt.

Die Erklärung dieser Aenderung ist nicht schwer. *Vondel*, welcher 1639 öffentlich zur katholischen Kirche übertrat, folgte in den Eigennamen der Schreibweise der Vulgata, während sich der lutherische *Gryphius* an die protestantische Bibelübersetzung hielt.

---

1) Spr. Sau-els. Dass *Vondel* sich in seiner Poesie oft mehr um die Aussprache als um die gewöhnliche Schreibweise kümmerte, beweist uns u. a. auch Vers 19 der Rey van Klarissen im III. Acte des Gysbrecht van Aemstel, wo er schrieb: „Zij siet de *mellek* op de tippen
Van die bestorve en bleeke lippen," (statt „melk").

LEO ARMENIUS (1646).

In der Wahl seines Stoffes scheint *Gryphius* hier durchaus selbständig verfahren zu sein. Im Vorwort an den »Grossgünstigen Leser" nennt er den Leo »da er nicht von dem *Sophocles* oder dem *Seneca* auffgesetzet", seine eigne Erfindung. »Ein ander", fährt er fort, »mag von der Ausländer Erfindungen den Namen wegreissen und den seinen darvor setzen! Wir schliessen mit den Worten, die jener weitberühmte und lobwürdigste Welsche Poet über seine Vördergiebel geschrieben:
Das Haus ist zwar nicht gross: doch kennt es mich allein:
Es kostet Fremde nichts: es ist nur rein und mein."

Dreizehn Jahre nach dem Erscheinen des Leo Armenius wurde diese Tragödie — was bisher noch nicht beachtet scheint — ins Holländische übertragen, und zwar von *A. Leeuw*, einem weniger bedeutenden Dichter [1]).

1) „Leo Armenius, Treurspel door Adriaan Leeuw. Vertoont op d' Amsterdamschen Schouwburg t' Amsterdam, by Jacob Lescaille, Boekverkoper op de Middeldam, in 't jaer 1659." In der „Opdragt aan den Ed-hooghachtbaren Heer Kornelis de Graaf" .... sagt der Uebersetzer: .... „Dit keizerlike Treurspel, dat wij, van wegen zijn lengte, om het zelve op onzen Schouwburg tot spelen bekwaam te maken, hier en daar mosten besnoejen, hebben wij uit Hoogduitsche in Nederduitsche vaarzen gebraght; doch de macht niet gehad om den Heer *Andreas Gryphius*, Auteur van dit voor-

CATHARINA VON GEORGIEN. ODER BEWEHRETE BESTÄNDIGKEIT (1647).

Der Inhalt dieses Dramas, welches eine Episode aus der Eroberung Georgiens (1613) durch Schah Abbas den Grossen behandelt, zeigt eine auffallende Aehnlichkeit mit *Vondels* »Maagden", welche im selben Jahre (1639) mit den Gebroeders erschienen.

Der Inhalt der Maagden ist in Kürze folgender: Ursul, die Königin von Brittanien, begiebt sich, um der Märtyrerkrone theilhaft zu werden, mit 11,000 Jungfrauen in das Lager der Hunnen, welche Köln belagern. Kaum hat Attila, der Hunnenkönig, die schöne Ursul gesehen, so entbrennt er »in rasender Liebe." Er versucht vergebens durch Vermittelung seines Heerpriesters Beremond die Königin vom Christenthume abtrünnig zu machen, um

---

treffelike werk, met zo hooggeleerden zanggodin na te zingen, als hij, tot verwondering van yder, ons heeft voorgezongen.... De Toneeldichter betoont overal dat 'er een geletterd Poët in steekt, en dat hij geen minder eerkrans waardigh is,

Als den vermaard' Euripides,
Of Aeschylus, of Sophokles." —

Die Uebersetzung ist mittelmässig. Wie aus *Leeuws* Worten schon hervorgeht, ist verschiedenes abgekürzt.

sich nachher mit ihr vermählen zu können. Ursul weist ihn entschieden zurück. Der König, durch die Reden Beremonds und des Feldmarschalls Juliaan, welche auf die Gefahr hinweisen, der das Heer durch alle diese schönen Jungfrauen ausgesetzt sei, endlich überwunden, willigt schliesslich in den Tod Ursuls und ihrer Getreuen ein. Nach dem Morde gelingt es der Kölner Ritterschaft die Leiche Ursuls den Händen der Hunnen zu entreissen. Zuletzt erscheinen Attila und seinem Feldherrn Juliaan die Geister Ursuls und ihres Bräutigams, des St. Aetherus. Sie rufen die Rache des Himmels auf Attila herab. Dieser erschrickt darüber so sehr, dass er sofort mit dem Heere aufzubrechen befiehlt.

Der Inhalt der Catharina von Georgien stimmt in der Hauptsache hiermit überein: Catharina und ihre Jungfrauen sind die Gefangenen des Chach Abas, welcher sich sterblich in die Königin verliebt hat. Diese, eine Christin, ist taub für die Reden des heidnischen Fürsten, der sie heirathen will. Durch den Einfluss seiner »Geheimesten" beschliesst Abas endlich die heiss Geliebte zu tödten. Vergebens versuchen die Gesandten von Georgien und »Reussen" Catharina zu erretten. Sie wird zu Tode gemartert. Zu spät bejammert Abas seine That. Der Geist der Königin tritt zuletzt auf und theilt ihm mit, der Himmel suche sein Verderben und habe seinen Untergang beschlossen.

Es ist bei Gryphius' Verhältniss zu *Vondel* sehr denk-

bar, dass die Maagden den jungen deutschen Dichter gereizt haben mögen einen entsprechenden Stoff zu behandeln.

Doch zeigen sich in der Ausführung der beiden Dramen nur vereinzelte Anklänge, wie z. B. im II. Acte der Maagden, wo Attila behauptet (Vers 33 und 37):

»Het Maagdenleger houdt het mannenheer belegen . . .
Zij (Ursul) bindt me met een snoer" . . . . .

während Chach Abas in der Catharina (II, 51) ausruft:

»Gefangne die uns fieng! Die uns in Ketten schlägt" . . .

Als Beremond im selben Acte der Maagden Ursul zu einer Heirath mit Attila zu überreden sucht, entspinnt sich ein Gespräch über Christenthum und Heidenthum. Beremond verlangt, dass die Königin

»Kristus' naam verzweert voortaan te noemen,
En eert die rechte Goôn, waarop wij Hunnen roemen.
Ursul. Wij roemen eenen God, die alles heeft gebouwd.
Beremond. Dien blooten, dooden God, gehecht aan 't schendig hout?
Ursul. Dien ook, die alle macht door 't sterven heeft verworven.
Beremond. Der Scythen Goôn zijn nooit begraven noch gestorven."

Ein ähnliches Gespräch findet im IV. Acte der Catharina zwischen der gefangenen Königin und dem »Geheimesten des Königs," Imanculi, statt:

Imanculi. Durchläuchtigste, warum will sie die Gunst ausschlagen,

Die über Gunst der Welt? . . . .
Kan Ihr ihr Christus wol so viel im Lichte stehn?
Imanculi. [1]) Der Perss und Jud und Christ ehrt gleichwohl einen Gott.
Cath. Der Perss und Jude treibt mit Gottes Sohn den Spott.
Iman. Woher doch solte Gott ein Sohn geboren werden?
Cath. Soll der nicht fruchtbar seyn, der fruchtbar macht die Erden?
Iman. Er war ein sterblich Mensch den ihr Gott gleiche macht.
Cath. Der Zeit und Ewigkeit in seine Macht gebracht.
Iman. Ihr sagt dass Er am Creutz' elende sey gestorben.
Cath. Und dass er durch den Tod das Leben uns erworben.
Iman. Dass sein erblaste Leich sey in ein Grab versteckt" . . . .

Die wenigen andern Uebereinstimmungen sind von geringerer Bedeutung,

1) Vers 188.

ERMORDETE MAJESTÄT ODER CAROLUS STUARDUS (1649).

Die politischen Ereignisse in England hatten um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die Aufmerksamkeit der benachbarten Völker, namentlich auch der Holländer, in grossem Maasse auf sich gezogen. Eine ganze Reihe *Vondelscher* »Hekeldichten" [1]) bezieht sich auf die englischen Zustände [2]).

Die Enthauptung Karls von England wurde daher auch in Holland sofort zum Stoff einer Tragödie genommen. Noch 1649 erschien *J. Dullaerts* »Karel Stuart, of Rampzalige Majesteit." [3])

Da auch *Gryphius* seine Tragödie sofort nach der Hinrichtung des englischen Fürsten schrieb, ist eine Beeinflussung von Seiten *Dullaerts* nicht anzunehmen; aber auch das Umgekehrte ist geradezu unmöglich, denn das

---

1) Hekeldichten von hekelen, durchhecheln.

2) Vgl. *G. Penon*, Vondels Hekeldichten, Groningen 1873 S. 46—52.

3) Nur die zweite Ausgabe dieses Dramas (vom J. 1653) ist mir zu Gesicht gekommen. Die Widmung „aan de Volmaakte Diane" ist unterschrieben: „J. Dullaert, Amsterdam 1649, den 12. van Lentemaant."

deutsche Stück wurde erst 1657 veröffentlicht [1]). Dennoch zeigt sich zwischen beiden Trauerspielen bisweilen eine ziemlich grosse Uebereinstimmung. Diese lässt sich nicht allein daraus, dass *Gryphius* dieselben Quellen zu Gebote standen, erklären, sondern wohl grösstentheils aus dem Umstande, dass sich *Gryphius* in Carolus Stuardus mehr als in einem seiner andern Originaldramen als der Schüler *Vondels* zeigt: *Dullaerts* Trauerspiel ist ebenfalls ganz in *Vondelscher* Weise gedichtet. Dass beiden, sowohl *Gryphius* als *Dullaert*, *Vondels* »Maria Stuart of gemartelde Majesteit" [2]) vor Augen stand, zeigen schon die Titel: »Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus" und »Karel Stuart of Rampzalige Majesteit" [3]).

---

1) Vgl. Tittmann a. a. O. XXXVI.

2) Im Jahre 1646 dichtete der seit sieben Jahren katholische *Vondel* seine Maria Stuart, worin er, nach der allgemeinen Annahme seiner Zeitgenossen, „seinen Hass gegen den Protestantismus und gegen die Puritaner zeigen wollte." (Vgl. Jonckbloet a. a. O. II, 160).

3) Die Stellen, welche in *Dullaerts* und *Gryphius'* Tragödien wohl am meisten übereinstimmen, sind erstens die Scenen, worin die Kinder Karls von ihrem Vater Abschied nehmen. *Dullaerts Karel Stuart* IV, 2 Sc.:

„*Elizabeth.* Och, och, och, och, och, och.
Karel. Hou op mijn waarde schaap, en wil zoo zeer niet karmen,
Bematig uwe druk; mijn kindt, wil mij omarmen.
Gij meerdert, waarde ziel, door 't schreien mijne smart.
James. Mijn waarde Vader, ach.
Eliz. Mijn hart, mijn hart, mijn hart.

Eine nach 1657 übernommene (erst 1663 gedruckte) Umarbeitung des Carolus Stuardus brachte keine neuen Uebereinstimmungspunkte mit *Dullaerts* Tragödie.

Karel. O Godt..... Ik ben mijn zelven niet.
Eliz. Ach, ach, ach, ach, ach, ach!"

. . . .

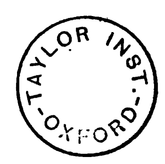
Aus *Gryphius' Carolus Stuardus* II (Ausgabe von Tittmann S. 18 ff.).

„*Carolus.* O liebste Schmertzen Gäst!
Hertzog von Glocester. Ach! *Carl.* Ach! verweiste Kinder!
Hertzog Ach! *Carl.* Hertzog sonder Land!
. . . . *Princesz.* Ach, Ach!
Carl. Ach wehrter Sohn
Ach, vorhin höchste Lust . . . .
Carl. Betrübt uns ferner nicht, Princess mit mehren Zähren."

. . . .

Tittmann (a. a. O. XXXVII) bemerkt: („Das engelländische Memorial) ist die nächste Quelle, die *Gryphius* benutzte, deren Wortlaut er sogar, wie in den Reden des Königs und seiner Kinder, wiedergab."

Sodann die Scenen, worin sich Cromwell und Fairfax in einer längern Stichomythie über die bevorstehende Hinrichtung Karls unterhalten. Vgl. *Dullaert* I, 3 und *Gryphius* II, 1 (ursprüngl. Bearbeitung, vgl. Tittmann 23 ff.).



GROSSMÜTHIGER RECHTS-BELEHRTER ODER STERBENDER PAPINIANUS (1659).

Der Papinianus ist das letzte der auf uns gekommenen *Gryphiusschen* Trauerspiele. In der Ausführung zeigt dieses Drama grosse Uebereinstimmung mit *Vondels* »Palamedes of Vermoorde Onnozelheit" (1625). [1])

Der Inhalt dieser holländischen Tragödie ist in der Kürze folgender: Palamedes, der König von Euböa, einer der griechischen Fürsten, welche Troja belagern, hat durch seine reiche Erfahrung und strenge Tugend die Eifersucht Agamemnons rege gemacht. Da Kalchas und die andern Priester sich von Palamedes beleidigt glauben, suchen sie mit verschiedenen Fürsten, wie Ulysses und Diomedes, die Leidenschaft des Oberbefehlshabers zu nähren. Um den Fürsten der Euböer zu verderben, beschuldigt man ihn des Verraths; falsche Zeugnisse und Beweise werden beigebracht und ausser Nestor nur Feinde als Richter ernannt. Das Urtheil ist aber noch nicht gesprochen, als das Volk, von den Priestern geführt, in den Gerichtssaal dringt und den Tod des Angeklagten fordert. Er wird dem Volke überantwortet und gesteinigt.

Ebenso wird uns im Papinianus der Tod eines un-

1) Vgl. über den Palamedes als politische Allegorie *Jonckbloet* a. a. O. II, 56 ff.

schuldigen, hochverdienten Mannes vorgeführt: Aemilius Paulus Papinianus, der oberste »Reichs-Hofemeister . . . wird in der höchsten Ehre von Neid, Verleumdung und Verdacht angetastet, nachmals als Käyser Bassianus seinen Stieff-Bruder Käyser Getam . . . . ermordet, angehalten den Bruder-Mord bey dem Römischen Rath und Läger zu entschuldigen. Weil er aber diese hochschändliche Unthat zu beschönen, ungeachtet alles Versprechens, Eigen-Nutzes, angedräueter Gefahr, Verlusts der Ehre und Güter . . . . grossmüthig verwidert, [1]) wird er den Tod seines einigen Sohnes anzuschauen, und sein wolverdientes Haupt mit Bestürtzung des gantzen Hofes und der Welt, dem verfluchten Richt-Beil zu unterwerffen gezwungen" [2]) . . . . . .

Auch mehrere Stellen der beiden Tragödien zeigen eine merkwürdige Uebereinstimmung. So fangen beide an mit einem grossen Monolog, worin die Hauptperson über die Unbeständigkeit der Volksgunst, über die schwierige Stellung eines zu hohen Aemtern emporgestiegenen Mannes u. s. w. klagt und die Furcht vor einer herannahenden Gefahr ausspricht:

---

1) Vgl. *Pauly*, Real-Encyclopädie der classischen Alterthumswissenschaft V, 1142: „In das Gebiet der ausschmückenden Sage gehört dagegen nach Spartian die bekannte Erzählung, dass Caracalla von Papinianus die Rechtfertigung der Ermordung Geta's verlangt habe, Papinianus es aber mit den Worten zurückgewiesen habe: „ein Brudermord lasse sich nicht so leicht rechtfertigen als begehen." " . . . . .

2) „Inhalt des Trauerspiels." Ausg. von 1698, S. 369.

Palamedes I. Act (Ausg. Van Lennep II, 361 ff)
. . . »'t wispelturigh [1]) volck . . . veel te los van hoofd,
Genooten dienst vergeet, en leyder! 't quaed gelooft.....
Wat dorperheyd is dit, onedele gemeente:
Koomt reuckelooze schaar, treed voorts, ick ben te vrede
Te dingen, om 't geschil, ter vierschaar [2]) van de rede."

Jetzt folgen die Beschuldigungen:
»Noch wilmen mij te lijve, om dat ick . . . .
. . . . twijfel(t): of oit Goden en Godessen
In 't grousaem moorden van gehaylighde princessen
Behaegen naemen oyt: gelijck der Goden tolck [3])
Dees grove logens veylt voor waerheyd aen het volck,
Dat voor hem nedervalt, en feest maeckt van 't vernielen
En ommebrengen van soo veel gedoemde sielen."
»Men stroit [4]), om 's veldheers haet te scharpen tegens mij,
Dat ick besnoeyen [5]) wil de wettige vooghdy
Der twee gebroederen [6]), en d' opperste der Griecken
Treck op Achilles' zijde, en tracht bedeckt hunn' wiecken
Te korten, waer ick mach . . . .
. . . . . Geen doorluchte borsten

---

1) launisch. 2) Gericht.

3) „der Goden tolck", der Dollmetscher, Vermittler der Götter: also der Priester.

4) Man sprengt aus. 5) abästen, verringern.

6) Agamemnon und Menelaos.

Papinianus I (Vers 62, 63)

»Man hält mich in Verdacht, und schätzt für wahr und klar
Was Argwohn von mir dicht . . .
Was [1]) hab ich denn verwürckt? Unredliche Gemütter!
Kommt Kläger! tretet vor! entdeckt wie herb und bitter
Auch eure Zunge sey!"

»Man [2]) gibt mir ferner Schuld, dasz ich der Götter Ehr
Als aus den Augen setz', und nicht der Christen Lehr
Mit Flamm' und Schwerdt ausreut. Ists aber wol zu loben,
Dass man so grimmig will auf diese Leute toben,
Und Leich auf Leichen häufft, da Niemand recht erkennt,
Was ihr Verbrechen sey?"
»Man [3]) wirfft mir weiter vor, dass ich der Fürsten Rasen
Und grimme Zweytracht stärck' und Flammen helff' auf-
blasen
Die ich mit meinem Blut zu dämpffen willig bin.
. . . . . Wer hiess der Läger Macht
Den Brüdern ingemein den theuren Eid ablegen? . . .

---

1) Vers 67 ff. 2) Vers 85 ff. 3) Vers 99 ff.

Gevoelen dit van mij, die Menelaus met
Sijn' oudren broeder, heb gemerckt, en wtgeset
Tot hoofden van den toght" . . . . . .
»Dits mijn besolding dan, voor dat ick met beswaeren
Tot der Argiven heyl geslaeft heb soo veel' jaeren,
De [1]) stormen afgeweert en op mijn' borst geschut:

Met [2]) wysheyd, raed en daed 't bouvalligh rijck gestut
. . . . en [3]) 't Land herstelt in vayligheid

Met kielen ingesleept den oeghst, die 't Oosten las:
Ja daer de naelde swymt [4]) gestaen na vrijen pas;
. . . het heyr, als 't scheen verlaeten
Door hongers nood gespijst . . . . .
Steenrotsen [5]) wtgehoolt, en stucken Lands vergraeven;
Nu hier een' schans geleyd, dan gins gediept een haeven,
't Abyde in doods gevaer . . . .
Daer ick gewond werd . . . .
Den [6]) boef [7]), vermomt met schijn . . . . .
Ontdeckt . . . . ,
Tot Grieckens hulp verplicht gekroonde nagebuuren" . . .

---

1) Vers 118. 2) Vers 117. 3) Vers 120.

4) „daer de naelde swijmt", wo die (Kompass-)Nadel ohnmächtig wird, also am Pole.

5) Vers 131. 6) Vers 119. 7) Schurke, Spitzbube.

Noch ferner sprengt man aus, als ring ich nach dem Thron'
Und sucht an diesem Zwist der Antoninen Cron."
»Und [1]) diss wird nun mein Lohn; dass ich so manche
Nacht
Entfernt von süsser Ruh, in Sorgen durchgebracht,
Dass ich so manchen Tag Staub, Sonn' und Frost ge-
tragen . . .
Mein und der Feinde Blut auf dieser Brust vermischt
Durch meiner Glieder Schweiss der Länder Angst erfrischt,
Der Parthen Macht gestürtzt, den Nil und Phrat gezwungen,
Den stoltzen Rhein umpfählt . . . .
Die Stadt in Hungers-Noth mit Ostens Korn gespeiset,
Jetzt . . . rauhen Nord durchreiset,

Dort Schantzen hingesetzt, hier Mauern auffgebaut,
Hier Thamm und Wahl gesänckt . . . .
Der Britten rauhe Ströhm . . .
Mit Brücken überlegt, nie vor erkante Quellen
Den Arabern entde(n)ckt, mein Leben in Gefahr
. . . . , .
Der Feinde List entdeckt, und Freund' in Bündniss
bracht."

1) Vers 129 ff.

Palamedes schliesst seinen Monolog mit der Erwähnung eines Traumes, welcher ihn noch beängstigt, obgleich er »niet op d' ijdelheden van spoock of droomen pas(t)" (S. 371). Auch Plautia, Papinianus' Weib, hat einen bösen Traum gehabt (S. 384); ihr Gemahl antwortet ihr aber: »Es ist nicht Zeit auf Träum' anietzt zu sehn" (I, Vers 365).

Die »Reyhen der Hofe-Junckern Papiniani", am Ende des I. Actes, haben wiederum eine grosse Aehnlichkeit mit dem »Rey van Eubeërs" im III. Acte des Palamedes:

»O wellekoome morgenstond,
Ghij voert hem spelen in den mond
Van endelooze zalighede,
Die rustig, lustig, wel te vrede
Beschouwt wat ons nature geeft . . .
Wat is dat een gezegent koning!
Die niet en vlamt [1]) op ijdel lof
En sijne lusten met sijn hof
Vernoeght . . . .
Hij [2]) drinckt wt goud noch parlemoer
. . . .

Hij [3]) (der Mächtige) word gebeten van de nijd.....
Geen vreeze maeckt hem (dem Bauern oder einfachen Bürger) 't leven suur.
De gunst des volcx, dat wispeltuur

---

1) Op iets vlammen, für etwas glühen, sich heftig nach etwas sehnen.

2) Vers 1404. 3) Vers 1895.

Papinianus I Vers 373 ff:
»Wie selig ist der Hof und Macht
Und der beperlten Scepter Pracht
Aus den vergnügten Sinnen stellt,
Und sich in engen Gränzen hält,
Der nicht nach leichtem Glück und hohen Aemptern steht,
Und bloss mit reiner Seel und Gott zu Rathe geht.

Ob er nicht . . . .
. . . aus edlen Steinen trinkt . . .
Doch sieht er aus der stillen Ruh
Dem unbedachten Pöbel zu
Und weiss nichts von dem blassen Neid,
Nichts von dem innern Hertzens-Leid

En wuft [1]), nu stroockt, nu steeckt syn heeren,
Hij zonder hartzeer magh ontbeeren.
Hij drinckt wt gout noch parlemoer
Geen aconith, noch spoch van draecken,
't Welck 't hart de ziel doet quijnend braecken
. . . Door [2]) soo veel klippen en gevaers,
Door 't onweer, dat de wichelaers
Met lastertongen wecken stedes
Drijft d' afghesloofde Palamedes . . . . .
Geen [3]) vreeze maeckt hem (dem Bauern) 't leven suur . . .
Oock [4]) schuylt hij voor de poegnerts [5]) vrij
Die achter de tapisserij
Den man van staet het lijf ontsegghen
En sijne voorspoed laegen leggen . . . .
Hij ziddert niet voor 's priesters stem,
Die al sijn vuylnis veeght aen hem.

(Hij vernoeght) sijne [6]) lusten met sijn hof . . .
Hij [7]) plant, hij poot of hij verzet" . . .

---

1) flatterhaft. 2) Vers 1427. 3) Vers 1410. 4) Vers 1407.
5) poegnert, Dolch. 6) Vers 1352. 7) Vers 1368.

Das in Pallästen wohnt, und dem die Jahre kürzt,
Der offt von höchster Höh in tieffsten Abgrund stürzt.
Ihm reicht man kein gebiesamt Gift,
Das Drachen-Eyter übertrifft.

Er weiss nicht was Verläumdung sey
Und ist vor Furcht und Zagen frei.

Wo Purpur nicht die Mauern deckt,
Wird kein Auffmercker leicht versteckt.
Trug, Meuchelmord, Spiess, Dolch und Bley
Laurt hinter der Tappezerey.
Er lacht wenn sich die Schaar der Opffer-knecht erhitzt,
Und auf sein Ampt und Stand durch falsch Weissagen spitzt.
Er lebt vor sich ihm selbst zu gut,
Bebaut das Land mit gleichem Muth" . . . .

In der ersten Scene des II. Actes des Papinianus weiss der »geheime Rath" Laetus den Kaiser zu bewegen, seinen Mitkaiser und Stiefbruder Geta zu tödten, weil »der Scepter nur um Blut und Wunden feil" ist, »wenn ihn zwey zu gleich mit aller Schaden führen." Ebenso überzeugt Ulysses seinen Freund Diomedes von der Nothwendigkeit Palamedes aus dem Wege zu räumen, weil

»De weerelt geensins lijd twee schitterende sonnen;
Zoo duld geen heerschappij twee hoofden in een rijck,
Geen vorst sijn wederga [1]), geen koning sijns gelijck." [2])

Im IV. Acte des deutschen Dramas bringen zwei Hauptleute Papinian die Nachricht, das Heer habe sich entschlossen, sich »für ihm keck zu wagen" und biete ihm »seine Pflicht mit dem Reich" an. Papinianus weist diese Hülfe von sich. Er will sich nicht durch Gewalt aus seiner misslichen Lage retten, sondern »fürs allgemeine Best" sein »Haus nicht sparen" (IV, Vers 420). Die Hauptleute sollen anzeigen, dass Papinian »die Namen gross, Fürst, glücklich, ietzt verlacht

Weil des *Gerechten* (ihn) und *Treuen* herrlich macht."

Im III. Acte der *Vondelschen* Tragödie spricht Palamedes (S. 431):

»De maght ontbreecktme niet om dit gevaer t' ontgaen.
Jupijns [3]) manhafte soon, sijn neef de Peleaen
Erbieden sich om strijd met hooghe en haylige eeden,

---

1) seines Gleichen. 2) S. 395. 3) Jupijn, Jupiter.

Te keeren 's veldheers grim en ongerechtigheden,
En mijn onnooselheid, in spijt van logentael,
En siedendheete wraeck, door waepenen en stael
Te vrijen wettelijck: maer als ick 't overwege [1],
't Is beter, dat ick lij, dan dat ik mijne zege
Met burgermoord bevleck, en om hun onverstand
Grieck tegens Grieck, en standaers [2]) teghen standaers kant."

Die Scene im V. Acte, wo Papinian von Kaiser Bassianus des Hochverraths beschuldigt wird, weist wieder eine bedeutende Uebereinstimmung mit einer Scene gleichen Inhalts aus dem III. Acte des Palamedes auf:

---

1) überlegen, erwägen. 2) Standarte.

Palamedes III, S. 439 . . . .
Agamemnon . . . . . Hael geen' zwaerdre straf
Uw' misdaed op den hals! men heeft er tijding af.
Heeft Paris met een glay [1]) u niet aan boord gelegen?

Siet daer, hij staet verstomt: hij heeft er op geswegen:
Hij set sijn doodverw [2]): hij besterft in 't aengesicht:
Het quaed geweten wroeght: het schellemstuk betight
Sijn' eygen meester . . . . . .
Palamedes. Niet schellems sta ick toe, noch ben in
't minst bewust
Van meineed of verraed, nocht innerlijck ontrust;
Neen Agamemnon, neen: maer ben al heel verwondert
Om dees' beschuldiging, die in mijn ooren dondert.
Ick merck uw' valscheyd dingt na mijn onnoosel bloed:
Dat mooghtge storten, maer 't vrijspreeckende gemoed
Wtblusschen, nimmermeer. Mijne onschuld 't hooft sal
heffen
Ten golven [3]) wt . . . .

Is 't om mijn dood gedaen, soo spaer deze ijdle reên:
Koom, koel uw' moed aen mij, en leydme daetlijck
heen . . .

---

1) Galeere. 2) Er wird todtenblass. 3) Wellen.

Papinianus V, Vers 175 ff.

Bassian. Kennt man die Häubter nicht die sich auf uns verschworen?
Und Getam zu dem Thron durch unsern Tod erkoren?
. . . .
Bot nicht Papinian ihm selbst Rath, Hülff und Hand?
Wie steht er so verwirrt? so starrend? was zu schliessen?
Schaut an! ihn überweist sein überzeugt Gewissen!

Papinianus. Ich starr! und bin verwirrt ob dieser neuen List!
Frey aller Schand und Schuld! . . . . .
. . . . Man beschweret
Mein über-reine Seel' aus Neid, mit dieser Schuld,
Damit man meinen Tod beschöne! Nur Geduld!
Die Welt ist nicht so blind, noch so verführter Sinnen
Dass sie durch solche Träum' und Mährlein zu gewinnen . . . .
Ists [1]) tödtlich, dass ich nichts thu wider mein Gewissen,
. . . .
. . so [2]) wündsch ich mit Verlangen
Den höchst-geliebten Tod . . . . .

1) Vers 228. 2) Vers 229.

Palamedes. Mijn hayr moet, als Megeer, van swarte
slanghen krielen [1]);
Mijn schimme [2]) naemaels draege alleen, 't geen alle zielen
In d' onderaerdschen poel van Dis is toegedoemt;
Mijn naem die sij een vloeck, waer dat hy word ghenoemt;
Of als Prometheus moet ick 't leverpicken lijen,
Indien ik kennis heb aen dees verraderijen.

---

1) wimmeln. 2) abgeschiedener Geist.

Papinianus . . . . . . Ihr [1]) Götter . . .
Ich ruff euch auf diss Haupt zu Zeug- und Richtern an!
Gönnt, wo ich Ursach ie zu diesem Wahn gegeben,
Mir nimmer Rast und Ruh! es schwerme nach dem Leben
Mein hart-beklämmter Geist durch dicker Nächte Lufft!
Und wimmer, seufftz' und heul' um meine Todten-Grufft.

Ich will noch darauf hinweisen, dass der Kaiser Bassian im Verlaufe der Tragödie seine Strafe nicht erhält; Themis weissagt aber, dass Bassian

»Weil Er, was für und für
Hat vor sein Haupt gestanden,
Von seiner Seiten stöst,
. . . sich dem Dolch entblöst
Der schon vor ihn vorhanden." [2])

Auch im Palamedes wird die Strafe der verrätherischen Fürsten nur geweissagt, und zwar von »Neptuyn". Dergleichen kommt bei *Gryphius* aber auch vor in Catharina von Georgien und in Carolus Stuardus.

Die »Rasereyen" Megaera, Tisiphone und Alecto, welche in dem deutschen Trauerspiel aus der Erde hervorkommen [3]) und im Dienste der Themis Bassian anfallen

---

1) Vers 211 ff.

2) II. Act, Vers 542 ff. 3) Seite 403.

sollen [1]), erinnern an Megeer und Sisyphus aus dem II. Acte des Palamedes, welche aus

»den donkren poel, en noit beschenen kuil" [2])

aufsteigen und das Verderben des Euböerfürsten beschliessen.

Aus dem Vorhergehenden ergiebt sich genugsam, dass eine enge Beziehung zwischen dem Papinianus und dem Palamedes nicht zu leugnen ist.

Es wird aber schwerlich zu entscheiden sein, ob *Gryphius* die *Vondelsche* Tragödie mit vollem Bewusstsein zu seinem Papinianus benutzt oder diesen nur unter dem unwillkürlichen Einflusse des Palamedes verfasst habe.

Für letztere Annahme spricht die Thatsache, dass keine der übereinstimmenden Stellen ganz und gar den Charakter einer Uebersetzung an sich trägt. (Vergl. unten S. 54 ff die Stelle aus der Geliebten Dornrose, wo *Gryphius* *Vondels* Leeuwendalers benutzte). Wie dem aber auch sein möge, es steht fest, dass der Palamedes von grossem Einfluss auf *Gryphius*' letzte Tragödie gewesen ist.

---

1) II. Vers 572. 2) Gruft, ndd. Kule.

DIE KOMÖDIE.

In seinen Komödien behandelt *Gryphius* die verschiedenartigsten Stoffe. Ein Paar Uebersetzungen (der schwermende Schäffer aus dem Französischen des *Th. Corneille* und die Seugamme aus dem Italienischen des *G. Razzi*) wollen wir hier ausser Betracht lassen.

Das Singspiel Piastus (1648) geht auf eine polnische Sage zurück.

Die Majuma (1653) ist wohl von eigener Erfindung und stimmt mit *Th. Rodenburghs* Mays Treur-bly eynde-Spel (1634) nur in dem sich auf den Maimond beziehenden Titel überein.

Das Verliebte Gespenst (1660) fusst auf einer Komödie des *Quinault*, Le fantôme amoureux. [1])

1) Vgl. Tittmann a. a. O. S. LII.

ABSURDA COMICA ODER HERR PETER SQUENTZ.

Der Peter Squentz behandelt den Stoff des Zwischenspiels aus *Shakespere's* Midsummer-nights Dream.

Dies Interlude war höchstwahrscheinlich durch englische Komödianten nach Deutschland gebracht worden, wo es vom Nürnberger Professor *Daniel Schwenter* bearbeitet wurde.

In dem Vorwort zu seiner Absurda Comica sagt *Gryphius:* »so wisse; Dass . . . Daniel Schwenter selbigen (den Peter Squentz) zum ersten zu Altdorff auff den Schauplatz geführet, von dannen er je länger je weiter gezogen, biss er endlich meinem liebsten Freunde begegnet, welcher ihn besser ausgerüstet, mit neuen Personen vermehret, und nebens einem seiner Trauerspiele aller Augen und Vrtheil vorstellen lassen." [1])

Wahrscheinlich hatte *Gryphius* das Stück, obgleich es wohl erst im Jahre 1657 herauskam [2]), schon 1650 beendigt. [3])

1) Vgl. Andreas Gryphius Lustspiele ed. *Hermann Palm*, Tübingen, 1878 S. 7.

2) Vgl. *Braunes* überzeugende Beweisführung in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Peter Squentz.

3) Vgl. *Julius Hermann*, Ueber *Andreas Gryphius*, Schulprogramm, Leipz. 1851 S. 26 ff.

Ein holländisches Lustspiel, worin ebenfalls der *Shakesperesche* Stoff behandelt wird, trägt den Titel: *M. Gramsbergens* Kluchtighe Tragoedie: of den Hartoog van Pierlepon. [1]) Verschiedene Stellen dieser »Kluchtighe Tragoedie", welche von *Shakesperes* Text abweichen, stimmen mit dem Peter Squentz überein. Dass aber das holländische Stück von irgend welchem Einflusse auf das deutsche gewesen sei, oder dass das Gegentheil stattgefunden habe, ist undenkbar, denn es findet sich hier und da Uebereinstimmendes zwischen *Shakesperes* Interlude und dem deutschen oder auch holländischen Stücke, wo die beiden Bearbeitungen unter sich ganz und gar verschieden sind. Die Uebereinstimmungen zwischen dem Hartoog van Pierlepon und dem Peter Squentz sind vielmehr aus einem gemeinsamen Original, welches schon eine Entstellung des *Shakesperesch*en Textes war, zu erklären. Es liegt nahe, hier an die Aufführungen der englischen Komödianten zu denken. [2])

Ich will noch erwähnen, dass ich in der »Klucht van Pyramus en Thisbe, ofte boertig Treurspel. Door *A. Leeuw*" (1669) eine holländische Uebersetzung des Peter

1) „t' Amsterdam, voor Dirck Uittenbroek." Auf dem Titelblatte wird erwähnt: „Vertoont op d' Amsterdamsche Schouwburg, den 17 van Louwmaand (Januar), 1650." Eine andere Ausgabe, ebenfalls vom J. 1650, erschien bei Dirck Cornelisz. Houthaack zu Amsterdam.

2) Vgl. über das Verhältniss der beiden Bearbeitungen zu einander und zu *Shakesperes* Zwischenspiel meinen Aufsatz „Ueber die Quelle des Peter Squenz" in *Schnorrs* Archiv für Litteratur-Geschichte IX, S. 445 ff.

Squentz vorfand. Der Uebertrager ist derselbe *Leeuw*, welcher den Leo Armenius für die holländische Bühne bearbeitete. [1])

HORRIBILICRIBRIFAX.

Auf den Miles Gloriosus des *Plautus* ist eine ganze Menge von Charakteren aus den Lustspielen des 16. und 17. Jahrhunderts zurückzuführen. So z. B. der »Vincentius Ladislaus, Sacrapa von Mantua, Kempffer zu Ross und Fuss" (1594) des Herzogs *Heinrich Julius von Braun-*

---

1) Auf dem Titelblatte wird erwähnt: „Gespeelt op d'Amsterdamsche Schouwburg. t' Amsterdam, bij Jakob Lescaille, Boekverkooper op den Middeldam, naast de Vismarkt 1669."

Im Vorworte erzählt *Leeuw*, dass er die Komödie aus dem „Hoogduits" übersetzt habe. *Gryphius* nennt er nicht. Er habe „deze klucht bij der handt genomen", weil *M. Gramsbergens* Hartoog van Pierlepon „op onzen Schouwburg is vertoont; want ik zeg recht uit, dat de stóf van Pyramus en Thisbe, in gemelde M. Gramsbergens werk, niet te pas komt, om dat de speelders hen zelven in onordentlike moeiten steken, daar zy geen geneugte noch voordeel van kunnen hebben."

Die Uebersetzung ist nicht ohne Geschick gemacht; allerdings stösst man bisweilen auf wunderliche „Germanismen." So wird „Bärenhäuter" mit „beerenuiter" übersetzt. Die zwei ersten Scenen sind weggelassen. Dafür sind einige Stellen von *Leeuw* weiter ausgeführt.

schweig, Don Adriano De Armado in *Shakesperes* Love's Labour Lost, der »Soldat" in der (1620 gedruckten) Komödie von Iemand und Niemand, Matamore in *Pierre Corneilles* Illusion (1636).

Tittmann bemerkt ganz richtig [1]), dass *Gryphius* den Charakter des Miles Gloriosus »liebgewonnen zu haben scheint", und dass »die Figur des Arendators in der Geliebten Dornrose ..... unverkennbare Familienähnlichkeit trägt mit Horribilicribrifax und Daridiridatumtarides." Mehr noch ist dies der Fall mit dem Verlähmeten Soldaten aus Majuma.

Auch in den holländischen Komödien des 17. Jahrhunderts erscheint dann und wann der grosssprecherische Soldat: so z. B. in *Brederodes* Komödie Het Moortjen, einer freien Bearbeitung von des *Terenz* Eunuchus, als »Hopman Roemer" [2]); es ist aber nicht anzunehmen, dass der Horribilicribrifax von irgend einem holländischen Stücke beeinflusst worden sei.

---

1) a. a. O. S. LV.

2) In *Brederodes* Spaanschen Brabander (1618) ist die Hauptperson ein armer, aber nichtsdestoweniger hochmüthiger und grosssprecherischer Edelmann. Bekanntlich nahm sich *Brederode* den Stoff zu dieser Komödie aus einer Uebersetzung des Lazarillo de Tormes des *Don Diego Hurtado de Mendoza*.

DIE GELIEBTE DORNROSE.

Bekanntlich hat man die Dornrose bis jetzt immer für eine ganz originale Arbeit gehalten. Dennoch sind sowohl Inhalt als Ausführung nicht durchaus Eigenthum des Verfassers.

Wir werden zeigen, dass die Quelle, woraus *Gryphius* schöpfte, *Vondels* Schauspiel De Leeuwendalers war. Vorher aber mögen ein Paar kurze Bemerkungen über die Entstehung der Leeuwendalers hier ihren Platz finden; denn dieses »Landspiel", wie *Vondel* es nannte, geht auf drei verschiedene Quellen zurück, und es gilt festzustellen, dass *Gryphius* wirklich das *Vondelsche* Drama benutzte.

Vondel schrieb De Leeuwendalers im Jahre 1647 zur Verherrlichung des zu schliessenden Friedens, welcher den achtzigjährigen Freiheitskampf der Holländer zum Abschluss bringen sollte. *Geraerdt Brandt,* der Freund und Biograph *Vondels*, nennt das Schauspiel »Lantspel op den trant van *Guaryns* Herderspel" [1]); und nicht nur in der Weise *Guarinis* hatte *Vondel* geschrieben, er hatte sogar manches aus den Verwickelungen des Pastor

---

1) Vgl. *Brandt*, Leven van *Vondel*, ed. *Verwijs*, S. 56.

Fido beibehalten. [1]) Als zweite Quelle benutzte er den Aminta *Tassos* [2]); bekanntlich war *Vondel* mit der italienischen Sprache vertraut genug, um diese damals so verbreiteten Schäferspiele in der Ursprache lesen zu können (half er doch *Maria Tesselschade Visscher* bei ihrer Uebersetzung der Gerusalemme Liberata). Ausserdem gab es seit 1617 eine holländische Bearbeitung (grösstentheils Uebersetzung) des Pastor Fido: das vom Ritter *Theodoor Rodenburgh* verfasste und wahrscheinlich seiner Frau *(Anna Notelmans)* gewidmete Schauspiel »Anna Rodenburghs Trouwen Batavier." [3])

Der Autor selbst nennt seine Arbeit »slechts een naboots van den ghelaurierden Poeet en Riddere Guarijn." Dem Trouwen Batavier entlehnte *Vondel* nur die Namen Heere-man und Vrede-rijck; ausserdem hat er, wie *Rodenburgh*, den in beiden italienischen Stücken vorkommenden Satyr, welcher ein Mädchen zu entehren versucht, in einen Bauern verwandelt.

Wir werden nun den Inhalt der Leeuwendalers wiederzugeben versuchen.

Bei einem dem Vieh- und Jagdgotte Pan zu Ehren gehaltenen Festmahle haben sich die Einwohner Leeuwendaals entzweit; nach Worten bedient man sich

---

1) Vgl. *Jan ten Brink* in De Gids 1864, VIII 103 ff.

2) *A. S. Kok*, Vondel in eenige van zijn vrouwenkarakters, Amsterd. 1864.

3) Vgl. *Jonckbloet* a. a. O. II, 44 ff.

der Fäuste und Messer; und, als sich Waerandier, des Waldgottes, und Duinrijck, Pans Sohn, zwischen die Streitenden werfen, werden beide getödtet. Seit dieser Zeit wird Leeuwendaal von den erzürnten Göttern mit allerlei Plagen heimgesucht; der nördliche und der südliche Theil des Landes bekämpfen sich täglich, letzterer unter Lantskroon, ersterer unter Vrerijck. Die Wittwe des erschlagenen Waerandier stirbt bald darauf und hinterlässt einen Sohn Namens Adelaert, den Lantskroon erzieht. Duinrijcks schwangre Wittwe flüchtet sich mit ihrer alten Amme Kommerijn in die Dünen, gebiert eine Tochter, stirbt aber ebenfalls, nachdem sie ihrer Pflegerin befohlen hat, das Kind auf den Hof Volckerts (Vrerijcks »Heemraet") auszusetzen. Als Kommerijn den Auftrag ausgerichtet, zieht sie aus dem Lande fort. Duinrijcks Kind wird gefunden und unter dem Namen Hageroos von Vrerijck selbst erzogen. — Verschiedene Vorzeichen nahen Unheils, wie ein schrecklicher Komet, welcher noch vor der Entfernung Kommerijns erscheint, veranlassen die Leeuwendaler die alte Velleede, eine Priesterin und Wahrsagerin Pans, um Rath anzugehen. Die Gottheit fordert zur Sühne einen Jüngling als alljährliches Opfer, welcher jedesmal durch das Loos bestimmt und vom Wildeman, Pans Diener, getödtet werden soll. Erst dann wird das jährliche Opfer nicht mehr verlangt werden, *wenn der Bogen des Wildemans nach Pans eignem Herzen zielt.* —

So sind schon zwanzig Jahre vorbeigegangen. Adelaert, Lantskroons Pflegesohn, nunmehr zum Jüngling herangewachsen, entbrennt in Liebe für die schöne Hageroos, die Adoptivtochter des Feindes Vrerijck. Allein das junge Mädchen ist nicht gesonnen, seinen Liebesklagen Gehör zu schenken. Einzig an der Jagd Vergnügen findend, stellt sie schon bei Tagesanbruch den Hirschen nach. Vergebens folgt ihr der treue Adelaert von Weitem; kalten Herzens scheint ihn die Schöne gänzlich abzuweisen. Dennoch hat Hageroos bald Ursache, sich der Nähe Adelaerts zu freuen. Auf der Jagd wird sie von einem losen Burschen angegriffen; vergebens sucht sie sich zu befreien, und nur die rasche Hülfe des Jünglings entzieht sie der Schande. An eben diesem Tage aber trifft den unglücklichen Adelaert das »blutige Loos." Er muss dem Zorne Pans geopfert werden, und sogar sein mächtiger Pflegevater vermag das nicht abzuwenden: Waerandiers Sohn wird des Wildemans Pfeilen zum Ziel gesetzt. Allein angesichts dieser äussersten Noth entflammt Hageroos in feuriger Liebe. Sie wirft sich vor den Jüngling, damit sie der tödtliche Schuss statt seiner treffe. Da aber erscheint Pan (der Hageroos Grossvater), und gebietet dem Wildeman einzuhalten, denn jetzt ziele er nach dem Herzen des Gottes selbst; die Heirath eines Ackergöttern entsprossenen Paares möge Leeuwendaal jetzt den Frieden wiederbringen. Die alte Kommerijn ist inzwischen aus der Fremde zurückgekehrt; sie erscheint

zur passenden Stunde um den staunenden Leeuwendalern das Geheimniss von Hageroos' Abkunft zu enthüllen. [1])

Oberflächlich betrachtet scheint die Uebereinstimmung zwischen *Vondels* »Lantspel" und der Geliebten Dornrose nur ganz unbedeutend zu sein; sieht man jedoch genauer zu, so gelangt man zu einem anderen Resultate. Wenn wir aus den Leeuwendalers dasjenige gänzlich bei Seite lassen, was sich auf die Ursache und Beschwichtigung von Pans Zorn bezieht, so bleibt uns folgende einfache Geschichte übrig: Adelaert hat sich in Hageroos verliebt; diese versagt ihm ihre Gegenliebe, hauptsächlich weil ihre beiden Familien, oder vielmehr Erzieher, in Feindschaft leben. Dennoch scheint sie ihn insgeheim zu lieben; und nachdem Adelaert das Mädchen aus den Händen eines schändlichen Menschen errettet hat, wird durch allerlei Umstände eine glückliche Lösung herbeigeführt. Die Verwandten versöhnen sich, und der Jüngling gewinnt Hageroos.

Fast genau so vollzieht sich die Handlung in der Geliebten Dornrose [2]): Gregor Kornblume ist so »vertifft uff Lise Durnrusen, das (er) gar dulle wärden möchte." Ihr Vater aber, Jockel Dreyeck, und Kornblumes Vet-

1) Vgl. über die Leeuwendalers als „politische Allegorie" *Jonckbloet* a. a. O. II, S. 60 ff.

2) Vgl. *Andreas Gryphius* Lustspiele ed. *Herm. Palm.* Tübingen, 1878. S. 256.

ter, Bartel Klotzmann, welche in fortwährendem Streite leben, weigern sich auf das Entschiedenste, zu der Heirath ihre Einwilligung zu geben. Dornrose selber klagt: »O Kornblume! Kornblume! warum ist der Zanck zwischen meinem Vater und deinem Vetter so grimmig! Warumb wird er nicht hingelegt durch unsere Vereinigung!" [1]) Ein junger Bauer, Matz Aschewedel, hat schon zwei Jahre »ümb Durnrusen gebulet, unde nischte als in Kurb übern andern gemacht." Jetzt hat ihm die alte Kupplerin, Frau Salome, gerathen, er solle doch sehen, »doss (er) se mit Gewalt wägkrigte; se würde den wul Gott dancken, dass (er) se ock behilde." Es gelingt Aschewedel aber nicht, den Plan auszuführen. Die bedrängte Dornrose wird durch die thatkräftige Hilfe Kornblumes befreit. — Die beiden letzten Acte des Lustspiels zeigen weniger Uebereinstimmung mit den Leeuwendalers; doch wird auch hier eine Versöhnung (zwischen Dreyeck und Klotzmann) zu Stande gebracht, und Kornblume darf sich schliesslich des Besitzes der geliebten Dornrose erfreuen.

Die Figur des Gerichtsverwalters Wilhelm von hohen Sinnen ist den Leeuwendalers allerdings fremd; ebenso die der alten Salome; es sei denn, dass man diese mit der (kaum auf der Bühne erscheinenden) Priesterin und Wahrsagerin Velleede vergleichen könnte. Wenn wir

---

1) a. a. O. S. 287.

aber zum Vorigen noch die Bemerkung hinzufügen, dass die Heldinnen beider Dramen von derselben anspruchslosen Blume, der Hage- oder Dornrose (rosa canina), ihre Namen entlehnen, so lässt sich die Verwandtschaft zwischen Leeuwendalers und Dornrose wohl nicht verkennen. Allein einen noch zwingenderen Beweis dafür, dass *Gryphius Vondels* Stück nicht nur gekannt, sondern auch benutzt hat, liefern uns einige Stellen der Dornrose, welche aus den Leeuwendalers gradezu übersetzt sind. Es ist die ergetzliche Scene, worin sich Jockel und Bartel um den verwundeten Hahn und verbrühten Hund streiten. Original und Uebertragung mögen hier neben einander stehen.

Aus dem II. Acte der »*Leeuwendalers*":

Warner [1]) . . . .

Dat tuight dees arme haen, met zijn gebroken poot.
. . . . Nu komt Goverts knecht zoo wijt,
Dat hij moedtwillighlijck een' eicke kneppel smijt
In 't hondert, in den hoop, daer alle hoenders picken.
. . . .
De kneppel treft den haan, die tuimelt [2]) ginder heen.
Men loopt naer Rookam zien, en ziet 'er hoe zijn been
Bij 't lijf, gelijck een slet [3]), blijft hangen . . .
. . . .

1) *Vondels* Leeuwendalers ed. *Verwijs*. Leeuwarden 1864. S. 46.

2) fallen. 3) Fetze.

Aus dem I. Acte der »*Gelibten Dornrose*":

Bartel [1]) . . . .

Do wees mey Hahn dervon ze kreen. Was hat der dar arme Karle gethon, das em dey Cuntze es Been ezwee geschmissen hott? . . . .

Mey orm Hahn ging in meim egene Hofe und kreete uff seime Miste, se schmiss em dey Knecht Cuntze ohne Schold und Ursach, das e schrie asse wen a rasend worden; sich ock, wie em der Kamp henget!

---

1) a. a. O. S. 260.

Warner. [1]) O Rookam, och, hoe hangt uw dubble kroon
en kam
Zoo slap, gelijck uw baert . . . . . .

Warner. [2]) En had mijn haen zijn' poot by ongeval gebroken,
Ick trooste 't my . . . .

Warner. [3]) . . . Maar zelden, al te zelden
Zagh iemant zulck een' haen, als Rookam, in ons vleck.
Wat haen, hoe bits [4]) hy was, boot hem vergeefs den beck?
. . . .
Waer vocht oit haen zoo trots, met slaghpen [5]), beck
en sporen?
Al stack hy op zyn aêm [6]), al quam langs 't lijf het bloet
Gedropen van het hooft, noch hielt de kamper moedt,
Dat 's vyants veder stoof . . . . . .
. . . Hoe ficks [7]), hoe klaer en helder plagh
Hy lant en dorp rontom te wecken voor den dagh!
. . . .

Govert. Ghy zwijght nu wat al schade ons Zuidtzy heeft
geleên.
Haer honighkorven zijn de kappen afgesneên,
En om wat honighs ging de gansche stock verloren.
. . . .

---

1) a. a. O. S. 47. 2) S. 46. 3) S. 47.
4) beissig. 5) Schlagfeder.
6) Und wenn er auch ausser Athem gerieth. 7) flink.

Bartel. [1]) Wen mey Hahn schlächt wäg das Been gebrochen hätte, müste ich mich och ze Ruhe gahn und welde nich e sulch Laben machen . . . .

Bartel. O mey Hahn! mey Hahn!

. . . . Key Hahn im gantzen Durffe nams mit em an. Swor ock anne Lust, wen e smurgens de Leutte uff wackte . . . . A fuchte mit allen Hahnen uf der Ow, unde wenn a gleich zehackt unde bluttig woor, wie enne Saw, se joit ha doch de andern olle ze Winckel . . . .

. . . .

Jockel. [2]) Wirds ock ausbraichen, das dey Soyjunge meene Binstöcke derbrochen hott, de wirst 'wul sahn wies gihn wird.

---

1) a. a. O. S. 261. 2) S. 262.

Govert. [1]) Ghy houwt van boven neêr, dat boom en stam verwatert,
En uitgaet: is 't niet fraey? [2]) . . . .
Warner. Ghy licht een anders fuick [3]), en zinkt haer in de kil [4]) . . .

Govert. [5]) Wie stack den driescht [6]) in brant? . . . . .

Govert. [7]) (Ghy) draeght ons koren van den molen: wie is stouter?

Warner. Ghy melckt een anders koe, by klaren lichten dagh:
Dat bleeck niet lang geleên, toen Melcker quam op slagh.

. . . .

Govert. [8]) Ick wist dien buit zoo stil bij avont niet te morssen [9])
Als Grijp, die 's nachts wel durf op 't velt ons gerven dorssen.

---

1) S. 48. 2) nett. 3) Reuse. 4) Strom. 5) S. 49.

6) Wahrscheinlich wüstes mit Dickicht bewachsenes Land. (Vgl. *Verwijs* a. a. O. S. 49. Note 2.)

7) S. 48. 8) S. 49. 9) entwenden, mausen.

Bartel. War wor dar, dar mer jessmahl de junge Beume unden abgescheelet hotte, dass se verdorren musten? Wors nicht de gruss Knäicht? he?

Jockel. War wor dar, dar am Jemtige em Juncker de Krabse aus der Reuse gestolen hotte . . . . . ? Wars nicht dene Mittelmoid? he?

Bartel. War wor dar, dar vor drey Wuchen hott es Gross welln em Walde wäg sengen unde hotte den Wald angezündet? Wors nicht dey Schaffer-junge? he? . . . .

Bartel. War wor dar, dar mers Kurn aussem Sacke uff der Mühle gestaulen hotte? Wors nicht dey Mittelknaicht? he?

Jockel. Ju, ha iss nicht su geetzig, wie dey Gänsemaideln, die milckt mer de Küh aus, wen se uffm Acker giht . . . . .

Bartel. [1]) O die iss lange nich su klug, ass dey Schaffer; e drischt mers nachts de Weeze-garben uffm Fälde aus . . . . .

---

1) S. 263.

Warner. Had Gijs den springhengst korts den staert niet afgeknipt [1])
Om 't paertshair? evenwel is hy 't gevaer ontslipt.
Warner. . . . wie dorst ons watering
Vergeven [2]), dat men niet dan doode visschen ving?

Govert. Wie zagh ter middernacht, wanneer de menschen droomen,
Die nachtrave Eerijcks ooft afschudden van de boomen?
. . . .
Govert. Niet waer? die, toen het sneeu aen boom en tak [3]) bleef hangen,
De duiven op het voêr kon met zijn slaghnet vangen?
. . . .
Warner. Waer vont men oit in 't lant een visschers maet zoo kloeck,
Dat hy op 't lant een' haen kon visschen met een hoeck. [4])

---

1) abschneiden. 2) vergiften. 3) Ast. 4) Fischangel.

Jockel. Hatte dey Pfarde-junge nich menn Pfarden de Schwäntze ausgerofft unde Hutschnüre dros gemacht ... ?

Bartel. Hotte deine Kasemutter nich Kalk ins Junkern Fischtrog gewurffen, das em der grusse Haicht dervo war gestorben? he?

Jockel. He? Woss worn doss fer Nachtraben, die mer snachts, as key Mondschein wor, die Birnbeime schittelten, he? . . . .

Jockel. Unde die, die uben uffm Schüttboden meene Täuben mit em Schlaggarn fingen, he?

Bartel. He? unde die em Junckern an Hasen aus der Lufft mit em Fisch-Käscher fingen? he? [1])

Da diese Zankscene weder in den italienischen Schäferspielen noch in *Rodenburghs* Trouwen Batavier vorkommt, so folgt, dass *Vondels* Leeuwendaler die Quelle der Dornrose sind.

---

1) Vielleicht hat *Gryphius* statt des holländischen „haen" „haes" gelesen.

FORM UND BEHANDLUNG.

DIE TRAGÖDIE.

Die nach klassischem Muster eingerichtete holländische Tragödie stand, namentlich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, mehr unter dem Einflusse *Senecas* als unter dem der Griechen. »*D. Heinsius* wagt es auf keine Weise die Hecuba des *Euripides*, *sive dispositionem spectes*, *sive gravitatem et augustum pondus sententiarum* mit der des Seneca zu vergleichen." [1]) *Pieter Csz. Hooft* wurde in seinen Dramen in stärkster Weise von *Seneca* beeinflusst, und auch *Vondel*, der sich öfter um Aufklärung über die Theorie des Dramas an die Gelehrten wandte, wurde von *Barlaeus*, *Vossius* u. a. auf die berühmten lateinischen Tragödien hingewiesen. Zwar ging er schon um 1639 mehr auf *Sophokles* zurück und erkannte, dass »die lateinischen Spiele mit Gelehrtheit vollgepfropft, doch über ihre Kräfte gespannt sind und durch lautes Rufen und Stampfen die Griechen zu über-

1) *Klopp*, Andreas Gryphius als Dramatiker. Osnabrück, 1850, S. 7.

täuben suchen" [1]); doch zeigen auch seine spätern Tragödien, dass er den Geist *Senecas* niemals ganz zu überwinden vermochte [2]).

Die Tragödien von *Hooft* und *Vondel* bestehen immer aus fünf Acten. Eintheilung in Scenen dagegen kommt nicht vor, ausgenommen in *Hoofts* Achilles en Polyxena (1597), seinem ersten Drama. Die Verse sind paarweise gereimte Alexandriner mit abwechselnd männlichen und weiblichen Reimen; doch in den Chören und ausnahmsweise auch an einigen andern Stellen (wie z. B. öfter in Gebeten) ist das Versmaass ein anderes. Prolog und Epilog fehlen, obgleich ersterer bei *Vondel* gewöhnlich vertreten wird durch einen zwei- oder vierzeiligen Spruch oder ein Sonnet.

---

1) Vgl. die Widmung des Hercules in Trachin (1668) an *Jacob Hinlopen Vermaes.*

2) *Hettner*, in seiner Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert (I., 175), behauptet, dass „*Vondel* ... zu den Dramatikern der französischen Plejade, namentlich zu *Jodelle*, im engsten Bezug steht." Ich glaube, dass kein genügender Grund vorhanden ist an eine Beeinflussung *Vondels* durch *Jodelle* zu denken. Allerdings zeigt das letzte der auf uns gekommenen Dramen *Jodelles*, seine Didon (vgl. *Jodelles* dramat. Poesie im „Ancien Théatre François par M. *Viollet le Duc*, Paris 1855," Theil IV, S. 1—221) in der Form eine ziemlich grosse Uebereinstimmung mit den *Vondelschen* Tragödien. Diese Uebereinstimmung erklärt sich aber vollständig aus dem Umstande, dass beide Dichter auf *Seneca* zurückgingen. *Vondel*, welcher so oft seiner klassischen Vorbilder gedenkt, nennt den Namen *Jodelles* nirgends.

Der Chor tritt in *Hoofts* beiden ersten Tragödien, welche den Uebergang zu den holländischen klassischen Trauerspielen bilden, ganz willkürlich auf; in seinen beiden letztern und bei *Vondel* erscheint er meistens nur am Ende eines Actes, fehlt aber gewöhnlich nach dem fünften. Im Jahre 1639 (zuerst in De Maagden) fängt Vondel an die »Reyen" oder Chöre in »Zang", »Tegenzang" und »Toezang" einzutheilen [1]). Hier zeigt sich zuerst der Einfluss des *Sophokles*, dessen Elektra Vondel 1638 übersetzt hatte. Ebenso wie sich in der mittelalterlichen dreitheiligen Strophe die Stollen zum Abgesang verhalten, verhalten sich hier Zang und Tegenzang zum Toezang [2]).

Die Handlung ist gewöhnlich einheitlich, wenigstens äusserlich; was die Einheit des Ortes und die der Zeit anbelangt, so hängen diese anfangs nur von der Willkür des Dichters ab. Im allgemeinen lässt sich aber ebensowohl bei *Hooft* wie bei *Vondel* ein Streben erkennen, sich auch diesen Einheiten mehr und mehr zu unterwerfen. In den ersten Tragödien der beiden wechselt der Ort der Handlung ganz nach Belieben. Doch schon im Geraerdt van Velzen beschränkt *Hooft* den Ort der Handlung »om en bij Muiden", und ebenso in Baeto am

1) Im zweiten Acte von De Maagden kommen drei „Zangen" und drei „Tegenzangen" im Chore vor.

2) In den Dramen der Rederijkers findet sich nichts derartiges.

»hof der Katten"; freilich wechselt die Scene noch immerhin innerhalb dieses bestimmten Raumes. Bei *Vondel* nehmen wir das Nämliche wahr: die Scene, obgleich sich verändernd, bleibt in der Nähe desselben Ortes; so in Gysbrecht van Aemstel vor und in der Stadt Amsterdam, in De Maagden vor und in Köln. Nur in *Vondels* spätern Tragödien, z. B. im Salmoneus (1656), im Jephta (1659), findet gar kein Wechsel des Ortes mehr statt.

Die Einheit der Zeit wurde früher durchgeführt als diejenige des Ortes. In den ersten Tragödien *Hoofts* und *Vondels* ganz willkürlich genommen, wird die Zeit bald auf 24 Stunden beschränkt; so im Geraerdt van Velzen, wo *Hooft* angiebt »das Trauerspiel beginnt am Abend nach dem Einfangen des Grafen und endigt am darauffolgenden Morgen", und ebenso im Baeto. *Vondel* lässt die Zeitdauer unerwähnt bis zum Gysbrecht van Aemstel (1637), wo er anzeigt: »das Trauerspiel beginnt am Nachmittag um drei Uhr und endigt in der Morgenstunde". Von jetzt an wird auch bei ihm die Zeit des Anfangs und des Endes meistens erwähnt.

Die Tragödien beginnen gewöhnlich mit einem Monolog, der die Exposition enthält [1]; so bei *Hooft* im Geraerdt van Velzen und im Baeto; bei *Vondel* in Het Pascha, Hierusalem verwoest, Palamedes, Gys-

---

1) Der I. Act des Palamedes besteht gänzlich aus einem Monolog der Hauptperson.

brecht van Aemstel u. s. w. Bisweilen vertritt ein Dialog diese Stelle.

Oefters wäre die Tragödie mit dem vierten Acte eigentlich zu Ende. Der letzte Act wird dann grösstentheils von einer längern Erzählung ausgefüllt, in der die letzten Begebenheiten der Helden mitgetheilt werden (Gebroeders, Peter en Pauwels u. s. w.); oft auch finden sich Weissagungen eines Engels, Geistes oder Gottes darin (z. B. in Geraerdt van Velzen, Baeto, Het Pascha, Palamedes). [1])

Dass der fünfte Act unter solchen Umständen den Zuschauer nur noch wenig interessiren konnte, ist natürlich. Dr. *Lodewijk Meijer* sagt im Vorworte zu seiner Verloofde Koninksbruidt (1668), dass »de ervaarenheidt, in onzen Schouwburgh, meenighmaals vertoont heeft, dat in dierghelijk geval nochte hoogdravendtheidt [2]) van vaerzen, nochte heerlijkheidt van konstwerken, de kijkers [3]) heeft konnen weêrhouden, dat zij niet opreezen en doorghingen." (Citirt bei *Jonckbloet* a. a. O. II, in der *Voorrede*).

Bei der Aufführung dieser Dramen kamen auch bisweilen die herkömmlichen »Vertooningen" oder »Tableaux" vor. In den Sinnespelen (schon im 15. Jahrhundert) wurden dann und wann gemalte oder auch aus Wachs ge-

---

1) Von den 429 Versen, aus welchen der letzte Act des Palamedes besteht, fallen 124 auf die Erzählung des Boten, 266 auf die Weissagung Neptuns.

2) Erhabenheit.

3) Zuschauer.

bildete Figuren zum besseren Verständniss des Stückes auf die Bühne gebracht [1]). Im 17. Jahrh. kamen oft, und zwar meistens in den Zwischenacten, »lebende Bilder" (tableaux-vivants) vor [2]). In einem alten Exemplar der Gebroeders stehen von *Vondels* eigner Hand die Worte geschrieben (IV. Act, vor dem »Rey"): »De vertooning daer de gebroeders hangen, en wort vande Gabaonners gesprooken" . . . u. s. w. [3]) Aehnliche *Vertooningen* kamen vor im Salmoneus, im Joseph in 't Hof u. s. w. Die Musik war bei den Aufführungen keineswegs ausgeschlossen. Wurden doch die Chöre gesungen [4]). Am Ende des I. Actes der Gebroeders schrieb *Vondel* beim »Rey" die Anweisung: »Ingaende . . . vande priesteren gesongen en van de speelluyden gespeelt"; und unten an derselben Seite: » . . . . . de toesang word aldus van de priesters gesprooken" [5]).

Bemerkenswerth ist es, dass *Hooft* bisweilen, ebenso wie die Verfasser der Moralitäten, noch allegorische Wesen in seinen Dramen auftreten lässt. Nicht nur hat er ein

---

1) Vgl. *Jonckbloet* a. a. O. I., 804. Auch I. 290 und 292.

2) *Jonckbloet* a. a. O. II., 70. *Wybrands*, Het Amsterdamsche Tooneel van 1617—1772 (Utr. 1873) S. 91.

3) *Vondels* Werken ed. *Van Lennep* III., 699.

4) *Jonckbloet* a. a. O. II., 72. Wybrands a. a. O. S. 86. Auf dem Amsterdamer Theater wurden die Chöre gewöhnlich von vier Sängern gesungen.

5) *Vondels* Werken ed. *Van Lennep*, III., 654.

Bruiloftspel [1]) gedichtet, in welchem »Min", »Heusheit" und »Nacht" agiren, sondern unter den »Personagien" seines Geraerdt van Velzen befinden sich sogar »Twist", »Gheweldt", »Bedroch", »Eendracht", »Trouw" und »On nooselheydt" [2]). Bei *Vondel* kommen diese »Sinnekens" nicht mehr vor. Was bei der Betrachtung von *Hoofts* spätern Tragödien sofort in die Augen springt, ist seine Vorliebe für Zauber- und Geisterscenen. Es mag sich auch hier wiederum der Einfluss *Senecas* geltend gemacht haben. Im Geraerdt begegnen wir dem Zauberer Timon, sodann einem höllischen Geiste, dem Stromgotte Vecht und dem Geiste von Velzens Bruder. Im Baeto treten die »Geister" Proserpina, Medea und Circe auf.

Bei *Vondel* zeigt sich diese Vorliebe nicht in gleich starkem Maasse; dennoch findet sich der Zauberspuk auch bei ihm in verschiednen Tragödien: so z. B. »Megeer" und »Sisyphus" in Palamedes (1625), die Geister der St. Ursul und des St. Aetherus in De Maagden (1639), die »Geister" Simon Tooveraer und Elymas in Peter en Pauwels (1641). Die weissagenden Engel (z. B. Gabriël in Hierusalem Verwoest, Rafael in Gijsbrecht van Aemstel), deren Stelle in Het Pascha vertreten wird von der »Fama of 't Vlieghende Gerucht" und in Palamedes von Neptun, wurden schon erwähnt.

---

1) *Hoofts* Gedichten ed. *Leendertz* (Amsterd. 1875), II., S. 8 ff.

2) Unschuld.

Im allgemeinen brachten *Hooft* und *Vondel* nicht jene Gräuelthaten auf die Bühne, wie sie zu ihrer Zeit, hauptsächlich im romantischen Drama, beliebt waren. Doch finden sich vereinzelte Ausnahmen. In Baeto wird Rycheldin, wenigstens theilweise, vor den Augen der Zuschauer verbrannt, und in De Maagden zeigt der Geist der H. Ursula dem erschreckten Attila das »noch nasse" halbe Haupt eines seiner Unterbefehlshaber.

Der Hauptzweck *Vondels* in seinen Tragödien war die Zuschauer zu belehren und zu bessern. Schon in Het Pascha will er zeigen »hoe in 't einde alle goed zijne belooning en alle kwaad zijn eigen straf veroorzaakt"; im Vorwort zum Lucifer (1654) heisst es: »Het wit en oogmerk der wettige Treurspelen is de menschen te vermorwen door schrik en medelijden", und in der Vorrede zum Salmoneus (1656): »(De tooneelkunst) beeldt levendig de wijsheid uit, die in deftige voorbeelden uit de historiën getrokken bestaat."

Vondel zeichnet in seinen Tragödien nicht sowohl Individuen als Typen. Von Charakterentwickelung kann nur selten die Rede sein. Die Hauptpersonen sind (wenigstens in den ersten Dramen) meistens ohne alle Schuld; nur durch die Bosheit ihrer Feinde gehen sie zu Grunde. So noch in der Maria Stuart. Doch schrieb *Vondel* im Vorwort dieses Stückes (1646): »De tooneelwetten lijden bij *Aristoteles* nauwelijks, dat men een personagie, in allen deelen zoo onnoozel, zoo volmaakt, de treurrol laat spelen."

Eigentliche Handlung ist in den Tragödien *Vondels* und seiner Nachahmer meist nur in sehr geringem Grade vorhanden. Es fehlt an Leben und Bewegung. Zwar wird recht viel hin- und hergeredet, doch ohne dass man der Lösung wirklich näher rückt. Die Dramen bekommen dadurch etwas Schwerfälliges, was bei *Vondel* durch die prachtvollen lyrischen Stellen zwar gemildert, aber nicht aufgehoben wird.

Hooft und *Vondel* reden in ihren Tragödien in einer gehobenen, bisweilen pathetischen Sprache, welche nicht ganz frei von Concetti [1]) und dann und wann schwülstig ist. Kennzeichnend ist der übermässige Gebrauch von oft sehr geistreichen Vergleichungen. Aus der Widmung der »Gebroeders" an *Geraerd Vossius* erhellt, dass *Vondel* darin mit vollstem Bewusstsein zu Werke ging; er sagt: »Het gelijken der dingen tegens malkanderen is van groot vermogen, en geeft de zaak, die in zich zelve de zelve blijft, terstond een ander aanzicht."

Vornehmlich in den Chören zeigt sich *Vondels* eigentliche Grösse. [2]) Hier hat er Gelegenheit, sein lyrisches Talent in voller Pracht zu entfalten und

---

1) z. B. . . . „dan keert hij ongezegent
Met lege handen thuis, en *kropt*, ver*kropt* van rouw,
Zijn hartewee" . . .

(Ausgabe Van Lennep III, 652).

2) Vgl. *Nicolaas Beets*, De Reizangen in *Vondels* Treurspelen . . . Haarlem, 1871.

einen ausserordentlichen Formenreichthum zu entwickeln.

In den Reyhen werden Dactylen und Anapästen sowohl wie Jamben und Trochäen angewandt.

Dass sich *Gryphius*, nachdem er 1638 nach Holland gekommen war, hauptsächlich die *Vondelsche* Tragödie zum Muster nahm, ist leicht erklärlich [1].

Von den berühmten holländischen Gelehrten war *Vondel* schon als der erste Tragödiendichter seines Vaterlandes anerkannt worden. *Grotius* lobt »de koninklijke invallen en leeringe, ... de levendige uitdrukking" u. s. w. in de Gebroeders, und glaubt »dat het beginsel van dit Treurspel (niet) behoeft te wijken aan een gelijk beginsel van Oedipus den konink bij Sophokles, of den vloek van Armoni aan die van Dido bij Virgilius, van Hypsipile bij Ovidius, of van Oedipus bij Papinius." [2])

1) Die Tragödie der Franzosen war um diese Zeit in gleich starker Weise als die der Holländer von *Seneca* beeinflusst. Es ist daher nicht zu verwundern, dass man bei *Gryphius* sowohl einen Einfluss der Franzosen und *Senecas*, als auch der Holländer hat nachweisen wollen. Da *Gryphius* aber, wie wir gesehen haben, schon in Betreff des Inhaltes eine enge Beziehung zu den Holländern verräth, liegt es wohl am nächsten ebenfalls auch hier an den Einfluss der Holländer zu denken. Ueberdies folgt *Gryphius* diesen letztern zuweilen, wo dieselben in der Form von *Seneca* und den Franzosen abweichen. Vgl. z. B. Seite 74, Note 2.

2) *Vondels* Werken, III, 715.

Dergleichen Aussprüche können dem jungen *Gryphius* nicht unbekannt geblieben sein und werden ihren Einfluss auf ihn nicht verfehlt haben. Es muss hier aber nochmals bemerkt werden, dass sich *Vondel* im Jahre 1639 zu einem Schritte entschloss, welcher in den Augen der meisten seiner gelehrten und poetischen Freunde unverzeihlich war: er trat öffentlich zur katholischen Kirche über. Von da an fanden seine dichterischen Werke bei *Hooft*, *Huygens* und verschiedenen andern eine weit kühlere Aufnahme. Es wäre daher sehr begreiflich, wenn sich der lutherische *Gryphius* neben den *Vondelschen* Dramen auch diejenigen des einflussreichen *Pieter Corneliszoon Hooft* zu Vorbildern gewählt hätte.

So stimmen denn auch die Tragödien [1]) des *Gryphius* in Form und Behandlung mit denen von *Hooft* und *Vondel* im wesentlichen überein.

Sie bestehen immer aus fünf Acten (Aufzüge oder Abhandlungen genannt); eine Eintheilung in Scenen (»Eingängen") kommt nur in Leo Armenius vor. In der »Erklärung etlicher dunckeln Oerter" dieses Stückes spricht sich *Gryphius* folgendermassen darüber aus [2]): »Die Abtheilung der Trauer- und Lust-Spiele in gewisse Stück oder *Scenas*, ist den Alten, wie aus geschriebenen

---

1) Ich ziehe hier nur die Originaltragödien des *Gryphius* und die aus dem Holländischen übersetzten Gibeoniter in Betracht.

2) Andreae Gryphii . . . Teutsche Gedichte, 1698 S. 85.

und theils gedruckten Büchern zu sehen, gantz unbekandt gewesen. Nichts weniger haben wir solche mehr dem Leser zu gefallen behalten, als dass wir sie hoch billichten." — Es ist sehr wahrscheinlich, dass *Gryphius* die Dramen einiger seiner Vorgänger, wie *Paul Rebhun, Lienhart Kulman, Bartholomeus Krüger,* Herzog *Heinrich Julius von Braunschweig*, gekannt habe, bei welchen sich schon numerirte Scenen vorfinden. Ob sich aber der Gebrauch des Prologs (in den Gibeonitern und in der Catharina von Georgien) und des Epilogs (in den Gibeonitern) [1]) ebenfalls auf den Einfluss seiner Vorgänger zurückführen lässt [2]), ist zweifelhaft. Jedesfalls sind Prolog und Epilog bei *Gryphius* von ganz anderer Natur als bei den deutschen Dichtern des 16. Jahrhunderts. Während sie bei den letzteren gewöhnlich die Stelle des Vor- und Nachwortes vertreten (nur mit dem Unterschiede, dass sie bei einer etwaigen Aufführung auf der Bühne gesprochen wurden) scheinen sie von *Gryphius* als eine günstige Gelegenheit, weissagende Geister und dergleichen vorzuführen, aufgefasst zu sein. —

Gryphius schrieb seine Tragödien in paarweise gereimten Alexandrinern, die er im allgemeinen sehr ge-

---

1) In der Catharina von Georgien wird der Prolog, in den Gibeonitern der Epilog nicht ausdrücklich als solcher von *Gryphius* bezeichnet.

2) Prologe und Epiloge finden sich z. B. bei *Hans Sachs, Paul Rebhun, Sebastian Wild.*

schickt behandelt. In anderm Versmaasse sind die Chöre [1]) und einige andere näher zu besprechende Stellen verfasst.

Der Chor, in Nachahmung der Holländer auch »Reyh" genannt, tritt nach jedem der vier ersten Acte auf. Im Papinianus auch nach dem fünften. Nur ausnahmsweise kommen die Reyhen auch an andern Stellen vor; so im Leo Armenius (III. Act, 1. Scene) und im Papinianus (II. Act).

Die Eintheilung der Chöre in Satz, Gegensatz und Abgesang hat *Gryphius* ausser in den übersetzten Gibeonitern noch im Leo Armenius I und III und in der Catharina von Georgien I und II. [2]) Die metrische Form des Gegensatzes ist der des Satzes immer gleich [3]); der

---

1) Im Chor des IV. Actes des Carolus Stuardus spricht die „Religion" in Alexandrinern. Ebenso die Frauen und Diener in Papinianus V.

2) Diese Dreitheilung fehlt sowohl bei den Franzosen als bei *Seneca*.

3) Eine kleine Abweichung in der Form des Gegensatzes findet sich im Leo Armenius III:

„Satz:

Fallen wir der Meynung bey
Dass die Verhängniss uns vor unserm Zufall schrecke!
Dass ein Gespenst, ein Traum, ein Zeichen offt entdecke
Was zu erwarten sey?
Oder ists nur Phantasey, die den müden Geist betrübet,
Welcher, weil er in dem Cörper, seinen eignen Kummer liebet?

Gegensatz:

Sol die Seel auch selber sehn

Abgesang aber ist anders gebildet. Ebenso wie *Vondel* (z. B. in de Maagden II) entwickelt *Gryphius* diese Form weiter, indem er in Leo Armenius IV, in Carolus Stuardus II und in Papinianus III zu dem Chor, Gegenchor und Abgesang noch einen zweiten Chor, Gegenchor und Abgesang von derselben Form fügt. In Carolus Stuardus I bringt er es zu drei Chören, drei Gegenchören und drei Abgesängen.

Am häufigsten aber besteht der Chor bei *Gryphius* aus einer Anzahl vier-, sechs- oder achtzeiliger Strophen; so im Leo Armenius II, in der Catharina III, in Cardenio und Celinde I, II, IV, im Carolus Stuardus III und im Papinianus I. Im Carolus Stuardus IV wird der Chor von der Religion und den Ketzern gesprochen; die Religion behält darin die Alexandriner bei, jedoch mit überspringenden Reimen; die Ketzer sprechen in fünffüssigen Jamben. Die Chöre in Catharina IV, Cardenio III und Papinianus II, IV, V, sind alle theils gleichmässig, theils in wechselnden Rhythmen gebaut.

Alsbald der süsse Schlaff den Leib hat überwunden:
(In welchem wie man lehrt sie gleichfalls als gebunden)
Was zu hoffen, was geschehn?
Die der Seuchen Pest auszehrt, die der nahe Tod umfasset
Haben freylich offt verkündet, was sich fand wenn sie erblasset."

Es liegt nahe, hier an einen Schreib- oder Druckfehler zu denken. Wahrscheinlich ist im vierten Verse des Satzes zu lesen: „Das was zu erwarten sey".

Das Versmaass in den Chören ist von grosser Verschiedenheit. Jamben und Trochäen wechseln oft in derselben Strophe [1]). Dactylen kommen hier nur ein einziges Mal (im Papinianus IV) vor.

Ausser den Reyhen giebt es auch bei *Gryphius* noch einige Stellen, wo der Alexandriner einem andern Versmaasse weichen muss. Dies ist öfter der Fall in Monologen (wie in Leo Armenius III, Sc. 3; in der Catharina I, Seite 108 [2]); III, S. 145; IV S. 156, u. s. w.) und in Geisterscenen (Leo Armenius IV, Sc. 2; Catharina V, S. 174; Cardenio und Celinde IV, S. 236; Carolus Stuardus II, S. 272 ff. und V, S. 337, sodann in dem von *Gryphius* hinzugedichteten Prolog und Epilog der Gibeoniter). Den Prolog der Catharina, welcher von der Ewigkeit gesprochen wird, würde man auch hieher rechnen können. Dann in einem zu singenden Liede (Cardenio und Celinde II, S. 208) und in einigen Stellen, welche besonders hervorgehoben werden müssen, wie in der Schaffotscene im Carolus Stuardus, wo der König in fünf verschiednen Versmaassen spricht; ferner in Cardenio V, S. 246, wo die Worte eines Andern in fünffüssigen Jamben angeführt werden, und in Papinianus III, S. 412 u. 413, wo ein Briefchen in Versen von drei bis

---

1) Vgl. z. B. oben S. 74, Note 3.

2) Die Seitenzahl bezieht sich auf die Ausgabe vom Jahre 1698.

fünf Jamben verfasst ist. In diesen Stellen verwendet *Gryphius* dann und wann dactylische Verse (Vgl. Leo Armenius IV, Sc. 2; Catharina V, Vers 383 und 384).

Auch die nicht in Alexandrinern geschriebenen Monologe sind in ihrer Art grösstentheils regelmässig gebaut, bisweilen in künstlichen Strophen. Die Form der oben erwähnten Geisterscenen ist bis auf eine einzige Ausnahme unregelmässig; doch öfter zeigt *Gryphius* eben in diesen unregelmässig gebauten Stellen, dass er es verstand dem Inhalt eine entsprechende Form anzupassen. Wenn uns auch der rasche Wechsel von Jamben und Trochäen einigermassen fremd geworden sein mag, eine Scene wie die letzte der Catharina von Georgien wird, grossentheils der Form wegen, ihre Wirkung nicht verfehlen. [1])

Was die drei Einheiten betrifft, so schliesst sich *Gryphius* in dieser Hinsicht wieder vollständig *Vondel* an. Die Einheit der Handlung ist auch bei ihm »mehr nur

---

1) Zum Beweis nur einige Verse, welche dem von seinem Gewissen und seiner Liebe gepeinigten Chach Abbas in den Mund gelegt werden (S. 176):

„Princessin Schau! Princessin wir bekennen
Entzeptert! auf dem Kny und mit gewundnen Händen
Dass wir unrechtmässig dich betrübet,
Dass wir ein Stück an dich verübet,
Welches aller Zeiten Zeit wird grausam nennen.
Princessin, heische Rach!
Ach! Ach! Ach!
Laufft bringt die Mörder um, die Hand an sie geleget!

eine äusserliche als eine innerliche" [1]; sie wird am wenigsten in Papinianus beachtet. Der Ort wechselt, aber immerhin liegen die verschiedenen Localitäten nahe bei einander. So wird in Leo Armenius, wo sechs Mal eine Aenderung der Bühne erfordert wird, ausdrücklich bemerkt [2]: »Der Schauplatz ist Constantinopel, und vornehmlich die Käyserliche Burg"; in Catharina von Georgien, welche elf Ortsveränderungen verlangt [3]: »Der Schau-Platz ist die Königliche Hoffhaltung zu Schiras in Persen", u. s. w.

Die Einheit der Zeit dagegen ist streng durchgeführt. Die Handlung geht in allen Tragödien des *Gryphius* innerhalb 24 Stunden vor sich, wie immer angegeben wird. So z. B. in Leo Armenius: »Dieses Trauerspiel beginnet den Mittag vor dem heiligen Christtage; wehret

---

Weg Scepter weg! Chach hat hier selber Schuld!
Und trägt der Himmel noch mit uns Geduld?
Starrt diese Faust, die West und Ost beweget?
Komm komm mein Schwert! wir haben Macht uns selbst zu straffen!
Was hier! Geht Schiras ein! wo knirschen diese Waffen?
Was für Gerase der Trompeten?
Wer zückt die Säbel uns zu tödten?
Der Erden Grund brüllt und erzittert!" ...

1) *Koberstein*, Grundriss der Geschichte der deutschen Nationalliteratur 5e Auflage II., S. 282.

2) Im „Inhalt des Trauer-Spiels", a. a. O. S. 5.

3) Uebrigens ist der Scenenwechsel zum Theil aus dem Inhalte zu eruiren, da *Gryphius* nicht überall die betreffenden Angaben macht.

durch die Nacht, und endet sich vor Auffgang der Sonnen."

Die Exposition des Stückes findet sich, wie bei *Vondel,* meistens in einem Monolog (in der Umarbeitung des Carolus Stuardus, im Papinianus) oder in einem Dialog (Catharina von Georgien, Cardenio und Celinde), welcher die Tragödie eröffnet.

Im letzten Acte des Leo Armenius und der Catharina wird der Tod der Hauptperson in einer längern Erzählung beschrieben. Der Bericht, welcher in der V. Abhandlung des Cardenio und Celinde von den beiden Hauptpersonen über ihre Schicksale erstattet wird, umfasst die grössere Hälfte des Actes. Im allgemeinen aber ist nicht zu leugnen, dass der letzte Act in den *Gryphiusschen* Tragödien mehr ein wesentlicher Theil des Ganzen ist, als dies gewöhnlich bei *Vondel* der Fall war. Lange Erzählungen, welche bisweilen den grössten Theil eines Actes für sich in Anspruch nehmen, finden sich auch sonst. In Cardenio und Celinde I erzählt Cardenio seinem Freunde Pamphilius die Geschichte seiner unglücklichen Liebe (Exposition). Der ganze Act (die Reihen ausgenommen) besteht aus 528 Versen, von denen dieser Dialog 516 in Anspruch nimmt; und von diesen 516 fallen noch nicht 30 auf Pamphilius! Ebenso in Catharina von Georgien. Im »Inhalt" dieser Tragödie sagt *Gryphius*: »der gantze Verlauf ihres Lebens wird weitläufftiger erzehlet von ihr selbst in der dritten Abhandelung." Ohne Reihen besteht dieser Act aus 460 Versen. Die Erzählung der

Fürstin erstreckt sich über 326 Verse, von welchen etwa 8 vom »Gesandten aus Reussen" gesprochen werden.

Die Anwendung von allegorischen Personen findet sich, ebenso wie bei *Hooft*, auch bei *Gryphius*. Im deutschen Drama des 16. Jhts waren solche Abstractionen nichts Ungewöhnliches. In *Hans Sachs*' »Comedi von dem reichen sterbenden Menschen, der Hecastus genannt," gehören z. B. »Virtus, die Tugend; Fides, der Glaub; Plutus der Schatz; Mors der Todt" zu den Personen des Spiels. Ebenso treten »Veritas, Justitia, Misericordia und Pax" auf in Bartholomeus Krügers »Action von dem Anfang und Ende der Welt".... (1580). Und noch in den ersten Decennien des 17. Jahrhunderts war die »Comoedia von Fortunato und seinem Seckel und Wunschhütlein, darinnen erstlich drey verstorbenen Seelen als Geister, darnach die Tugendt und Schande eingeführet werden" [1]), sehr beliebt. — Ob nun *Gryphius* unter dem Einflusse *Hoofts* oder unter dem seiner Vorgänger stand, als er den Prolog zur Catharina von Georgien der *Ewigkeit* in den Mund legte, die *Zeit*, den *Menschen* und die *Jahreszeiten* in einem Chor des Cardenio und Celinde, die *Religion*, die *Rache*, den *Krieg*, die *Ketzerei* u. s. w. in Carolus Stuardus auftreten liess — dies lässt sich wohl nicht entscheiden. Jedesfalls hat *Gryphius* die allegorischen Per

---

1) Herausgegeben von *Tittmann* im dreizehnten Bande der Deutschen Dichter des 16. Jahrhunderts, Leipzig, 1880.

sonen mit Vorliebe in seinen Tragödien angewandt.

Dasselbe ist der Fall mit den häufig vorkommenden Geisterscenen. Sie schienen ihm geeignete Mittel, um Entsetzen zu erregen, da er selbst nicht zu denen gehörte, welche »alle Gespenster und Erscheinungen als Tand und Mährlein oder traurige Einbildungen verlachen." [1]) Und so kommen auch in allen seinen Tragödien Geister, Gespenster, Zauberer u. s. w. vor. [2])

Diese Vorliebe für das Schreckliche spricht in gleicher Weise aus den blutigen und grausigen Vorgängen, die er weit öfter als *Hooft* und *Vondel* auf die Bühne bringt. In der Catharina zeigt sich dies am deutlichsten. Liess *Vondel* in De Maagden den Geist der H. Ursula mit dem halben Haupte Manfrids auftreten, so malt *Gryphius* in der erwähnten Tragödie eine ähnliche Scene in der ekel-

---

1) Vorrede zu Cardenio und Celinde, a. a. O. S. 189.

2) So im Leo Armenius „Tarasius Geist des Patriarchen von Constantinopel," ein Zauberer, der Höllische Geist, der Geist der Mutter Theodosias und „ein Gespänste in Gestalt Michaels"; in Catharina von Georgien der Geist der Königin und die „Reyhen der ermordeten Geister"; in Cardenio und Celinde Tyche eine Zauberin, „ein Geist in Gestallt Marcellus" und einer „in Gestallt Olympiens"; in Carolus Stuardus die Geister Mariae Stuartae, Thomae Wentworts und Wilhelm Lauds; sodann die „Reyhen derer in Engelland ermordeten Könige;" im Papinianus „etliche geflügelte Geister" und in den Reihen die Geister „Severi und der Käyserlichen Hofeleute". — Ausserdem fügte *Gryphius* in seiner Uebersetzung der Gebroeders noch den Geist Sauls den Personen hinzu.

haftesten Weise aus. Die »Priester" treten nämlich auf »mit dem verbrandten Haubt der Königin." Der »Gesandte aus Reussen" betrachtet mit Schmerz »das scheusslich Haupt... die Stirnen sonder Fleisch! die eingeschrümpfften Wangen! Die nicht mehr schönen Zähn"... Darauf »küsset er das Haubt"!

In Leo Armenius und in Papinianus werden die entstellten Leichen der getödteten Hauptpersonen auf die Bühne gebracht; in der erstgenannten dieser Tragödien wird die Königin bei diesem Anblicke irrsinnig.

Es konnte *Gryphius* nicht unbekannt sein, dass solche Darstellungen bei *Vondel* äusserst selten sind. [1]) Es ist hier aber nicht zu vergessen, dass sich auch der Geschmack der Gebildeten in dieser Hinsicht änderte, nach der Aufführung des Aran en Titus im Jahre 1641 (Vgl. S. 8).

Darstellungen von lebenden Bildern (oder bloss Gemälde?) finden sich in der fünften Abhandlung der Umarbeitung des Carolus Stuardus angegeben. So heisst es in einer Bühnenanweisung: »Unter diesen Worten öffnet sich der innere Schau-Platz und stellet die Viertheilung des Hugo Peter und Hewleds vor"; und bald nachher: »Der Schau-Platz schleust sich." [2]) Gleich darauf

1) Wie wenig *Vondel* zumal in seinen spätern Dramen das Tragische in dem Blutigen suchte, erhellt deutlich aus dem Vorworte seines Salomons (1649), wo er sagt: „In dit Treurspel wordt geen bloed, maar (eene) groote ziel gestort."

2) In der Ausgabe van 1698 S. 828.

werden dem Zuschauer »Cromwells, Irretons und Bradshaws Leichen an dem Galgen" vorgestellt. Zum Schluss die Krönung Karls II. [1])

Dass auch bei *Gryphius* die Reihen unter instrumentaler Begleitung gesungen wurden, wird uns einmal bezeugt im Leo Armenius III, Sc. 1, wo sich die Anweisung findet: »Violen. Unter währendem Seitenspiel und Gesang entschläfft Leo auf dem Stuhle sitzend. Die Reyhen." (Folgen acht Strophen, welche von dem Chore gesungen werden sollen). Dann: »Violen. Unter währendem Spiel der Geigen, erschallet von ferne eine Trauer-Trompete, welche immer heller und heller vernommen wird, biss Tarasius erscheinet" . . . . u. s. w.

Im Anfange des II. Actes von Cardenio und Celinde erscheint Celinde »singend und spielend auf der Lauten."

Auch *Gryphius* verfolgte in seinen Tragödien einen didactischen Zweck. In der Vorrede zu Leo Armenius heisst es [2]): »Indem unser gantzes Vaterland sich nunmehr in seine eigene Aschen verscharret, und in einen Schauplatz der Eitelkeit verwandelt, bin ich geflissen dir die Vergänglichkeit menschlicher Sachen in gegenwertigem, und etlich folgenden Trauerspielen vorzustellen. Die Alten . . . haben diese Art zu schreiben nicht so gar geringe gehalten, sondern als ein bequemes Mittel *menschliche Gemüther von allerhand unartigen und schädlichen*

---

1) a. a. O. S. 829.   2) a. a. O. S. 2.

Neigungen zu säubern, gerühmet." Er gehört also nicht zu denjenigen, »welche in diese Ketzerey gerathen, als könte kein Trauerspiel sonder Liebe und Bulerey vollkommen seyn," und er ist »diese, den Alten unbekandte Meynung noch nicht zu glauben gesonnen."

Ebenso wie in *Vondels* ersten Trauerspielen, erscheint auch bei *Gryphius* die Hauptperson schuldlos. So in Leo Armenius [1], Catharina von Georgien, Carolus Stuardus und Papinianus. Nur in Cardenio und Celinde verhält sich die Sache anders; doch ist nicht zu vergessen, dass sich *Gryphius* hier nichts weniger als schöpferisch zu seinem Stoffe verhält. Er selbst erklärt im Vorworte, dass er die »Geschicht ohne Poetische Erfindungen" dramatisirt habe.

Vom eigentlich Tragischen nach heutigen Begriffen kann also in diesen Dramen kaum die Rede sein. Hauptsache war immer das Schreckliche, Grauenerregende, Erschütternde und dadurch Belehrende; denn das traurige Schicksal hochgestellter Personen sollte die Menschen zum Nachdenken über sich selbst bringen. Von der Charakterzeichnung gilt dasselbe, was bei *Vondel* gesagt worden ist. *Gryphius* zeichnet mehr Typen von guten und bösen Menschen als Individuen. »Seine Könige und

---

1) Denn das Lästern des Geistes Tharasii (S. 46) wird im Stücke durch nichts gerechtfertigt.

Helden gleichen den Kartenkönigen, welche Krone und Scepter niemals ablegen." [1])

Obgleich wir auch bei *Gryphius* öfter jene »Gemessenheit und Ruhe der Handlung, welche oft in die abspannendste Handlungslosigkeit ausartet" (*Hettner*) finden, zeigt sich doch bei ihm mehr Abwechselung und Leben als bei *Vondel*, da bei letzterem das lyrische Element in noch stärkerem Maasse vorherrscht.

Auch im Stil zeigt *Gryphius* Uebereinstimmung mit den holländischen Tragikern. Die unerschöpfliche Menge seiner Bilder, Vergleichungen, Umschreibungen und Wiederholungen, vor allem der Schwulst seiner Diction wirkt ermüdend. Vollkommen richtig sagt *Klopp* [2]): »Manchmal scheint es, als könne der Dichter von einer Sache gar nicht loskommen, bis er sie . . . . . von allen Seiten erschöpft hat." Im allgemeinen kann man sagen, dass *Gryphius'* Stil meist recht unnatürlich ist. Indem er sogar das Gefühl hin- und herwendet, verfehlt er oft seine Wirkung auf Zuschauer und Leser. Am besten gelingt es *Gryphius* die Sprache der innern Erregung in der freien Form, die er öfter in Monologen, Geisterscenen und Reihen anwandte, auszudrücken. Wenn er den nacktesten Realismus in recht stattlichen, steifen Alexandrinern zur Darstel-

---

1) *W. A. Passow*, das deutsche Drama im 17. Jht. Programm, Meiningen 1847 S. 11.

2) a. a. O. S. 11.

lung bringen will, streift seine Poesie bisweilen durch den innern Widerspruch zwischen Form und Inhalt, ans Lächerliche. So z. B. im fünften Acte der Umarbeitung des Carolus Stuardus, wo der Richter Poleh »rasend mit halb zurissenen Kleidern und einem Stock in der Hand auf den Schau-Platz gelauffen" kommt. Er meint, der König ziehe ihm mit Kriegsmacht entgegen, und ruft aus:

»Halt auf! halt! halt ein Heer! Dass man die Drommel rühr!
Der König kommt gerüst! dass man die Stück aufführ!
Trompet und Picquen fort! gebt Losung! Last uns sehen!
Dringt an! Last uns dem Feind hier unter Augen gehen!
Trarara! Trarara, Tra, tra, tra, ra, ra, ra."

(Note: »Er geberdet sich mit dem Stock als einer Trompeten").

»Tra trara",

(Note: »Als mit einem Feuer-Rohr").

»paff, paff, puff, paff! Ist der Feldherr nah?
Paff, paff! der Hauffe fleucht! Der König wird geschlagen!" . . .

Dass auch *Gryphius* die grosse Masse von Bildern u. s. w. mit Bewusstsein in seinen Tragödien anwandte, geht hervor aus der Vorrede zu den »Thränen über das Leiden Jesu Christi, oder seiner Oden das vierdte Buch" (geschrieben in Glogau am 9. Januar 1652). Darin sagt er von diesen Oden: „Was die Art zu schreiben belan-

get, ist selbige auf das schlechteste, und so viel möglich an die Worte der heiligsten Geschichte gebunden. Denn weil ich hier nichts als die Andacht gesuchet, habe ich mich bekanter Melodien und der gemeinsten Weise zu reden gebrauchen wollen. Wem Poetische Erfindungen oder Farben in derogleichen heiligen Werken belieben, den weise ich zu meinem Oliveto, Golgatha und Trauer-Spielen".

In Cardenio und Celinde, wahrscheinlich weil »die Personen so eingeführet, fast zu niedrig sind vor ein Trauer-Spiel", ist »die Art zu reden gleichfalls nicht viel über die gemeine, ohne dass hin und wieder etliche hitzige und stechende Wort mit unterlauffen, welche aber den Personen, so hier entweder nicht klug, oder doch verliebet, zu gut zu halten." [1])

Offenbar ist es *Gryphius*' Absicht »die poetische Rede nicht bloss durch Fülle und Pracht des Ausdruckes, sondern auch durch Worte zu heben" [2]). Wie so viele unter seinen dichterischen Zeitgenossen bringt auch er dann und wann gerne ein Wortspiel an: So z. B. sagt Carolus Stuart auf dem Schaffot:

»Wir gehn aus dem Engen-Lande in der Engel weites Land."

Es ist nicht zu leugnen, dass *Gryphius* die Sprache in wirklich »kühner Art" behandelt und sich dadurch

---

1) In der Ausgabe van 1698 II S. 190 u. 191.

2) Koberstein a. a. O. II S. 184.

vortheilhaft von andern gleichzeitigen deutschen Dichtern unterscheidet.

Die Vergleichung der *Gryphiusschen* Tragödien mit denen *Vondels* und *Hoofts* lehrt uns, dass die Form dieser deutschen Trauerspiele mit der der holländischen fast vollkommen übereinstimmt. Ein Unterschied besteht nur insoweit, als die Behandlung bei *Gryphius* im allgemeinen etwas freier ist, was sich vornehmlich im Versmaass der nicht in Alexandrinern geschriebenen Stellen offenbart.

Am Schlusse dieses Abschnittes will ich noch an das Urtheil erinnern, welches der feinsinnige *Johannes Pieter Van Cappelle* vor vielen Jahren über den Tragödiendichter *Gryphius* fällte [1]: »Vondel was zijn eenig voorbeeld . . . Alleenlijk bracht hij (Gryphius) meer levendigheid in de handeling, en schroomde niet [2]) telken reize hoogere wezens in menigte te doen optreden, en gewigtige rollen vervullen. De beschaving en hooge vlugt van Vondel kon Gryphius niet bereiken."

1) Bijdragen tot de Geschiedenis der Wetenschappen en Letteren in Nederland. Amsterdam, 1821. S. 198.

2) schroomde niet: nahm keinen Anstand.

DIE KOMÖDIE.

In Betreff der holländischen Komödie sind, wie wir schon bemerkt haben (S. 7), Klucht und Blijspel zu unterscheiden. Einen nur sehr geringen Erfolg scheint daneben das Singspiel erzielt zu haben, welches *Jan Hermansz. Krul* (geb. 1602), der Stifter der »Amsterdamsche Musijck-Kamer" in seine Pflege nahm. Er verfasste 1634 das »Pastorel Musyck-Spel van Juliana en Claudiaen," welches theils in sangbaren Strophen, theils in Alexandrinern geschrieben ist. [1])

Das Blijspel besteht durchgängig aus fünf Acten und diese sind öfter auch noch in Scenen eingetheilt. In der Klucht fehlt in der Regel jede Eintheilung.

Die Komödien (Blijspelen sowie Kluchten) sind gewöhnlich in den alten paarweis gereimten Versen geschrieben;

1) Natürlich wurden nur die Strophen gesungen; es kamen Soli und Chöre vor, ausserdem wurde Instrumentalmusik angewandt. (Vgl. die Anweisungen im Stück, wie: „Hier moet Musicael ghesongen ende ghespeelt werden" .... „Claudiaen singht alleenigh dese navolghende vaersjes, dat ghedaen zijnde, worter Musicael met volle stemmen op vervolght" .... „Hij speelt op de Fluyt, dat ghedaen zijnde, spreeckt hij" .....

diese sind aber meistens ganz und gar unregelmässig gebaut, weder metrisch noch rhythmisch. Schon in den ältesten der uns erhaltenen mittelniederländischen Possen (aus dem letzten Viertel des 14. Jhts) ist das Versmaass ein freieres als in den gleichzeitigen abelen spelen. In den Kluchten der Rederijkers herrscht freier Rhythmus vor; es scheint aber, als hätte man diesen Rhythmus schliesslich nicht mehr als solchen verstanden, sondern als gereimte Prosa aufgefasst. Thatsache ist, dass die meisten Komödien des 17. Jhts an vielen Stellen Reimprosa aufweisen. [1]) Dann und wann stösst man freilich auf Verse in freiem Rhythmus oder auf einige Alexandriner, dann wieder auf Verse, welche z. B. aus vierfüssigen Anapästen oder siebenfüssigen Jamben bestehen.

Die Zahl der Silben wird nicht beachtet; in *Hoofts* Ware-Nar [2]) z. B. finden sich sowohl Verse von 9 wie von 28 Silben. [3])

---

1) Vgl. no. 19 der Epigramme des *Jan Vos*, welches auf der doppelten Bedeutung von „op maat" (nl. „passend" und „metrisch") beruht:

„Uw klucht is niet op maat, omdat ze heel op maat is,
Een klucht moet zijn als 't grauw (d. h. Pöbel), dat onbepaald in praat is.
Wat men in treurspel roemt, wordt in een klucht gewraakt.
Een maatelooze klucht is recht op maat gemaakt."

2) *Hoofts* Gedichten ed. *Leendertz* II, S. 271 ff.

3) z. B. a. a. O. S. 337: „Boon broot! — Segje nou op watje schort" und S. 277: „Ick schey wel nood' van hier, maer ick moet nae 't Princen Hof, daer selmen resolveren hoemen mit het ghelt zal spelen."

Charakteristisch ist es, dass es allgemein Sitte war, die Komödien im Dialect zu schreiben. Da nun das Drama hauptsächlich in Amsterdam gepflegt wurde, sind die Blijspelen und Kluchten meistens im Amsterdamer Dialect verfasst. Doch wurden auch bisweilen mehrere Dialecte in derselben Komödie gesprochen; z. B. Amsterdamisch und Vlämisch in *Brederodes* Spaanschen Brabander; ebenso in *Huygens* Trijntje Cornelis.

Dass diese Stücke mit vollster Absicht im Dialect geschrieben wurden, zeigt uns das Gelegenheitsspiel: »S(uffridi) S(ixti) Apollo over de inwijdinghe van de Neerlandsche Academia De Byekorf. Ghesticht door D(okter) S(amuel) Coster, Amsterdammer, t' Amsterdam, by Willem Jansz. in de gulde Sonnewyzer, 1617." In diesem Stücke treten Apollo und die Musen auf. Thalia spricht in der »reyne, puyre, loutere, onvervalste Amsterdamsche tael." Eine gedruckte Randnotiz bemerkt dabei: »Dat wy Thalia hier invoeren spreeckende recht Hollants, geschiet om daer mee te bewijsen, dat zy haere cluchten en boerterijen [1], in de oude Hollandtsche spraeck (die daer in zeer bevallijck is) op onz' toneel altijt sal voortbrengen."

Die Einheiten des Ortes und der Zeit wurden in den holländischen Komödien wenig oder gar nicht beachtet.

1) Scherze, Possen.

Auch die Einheit der Handlung fehlt bisweilen (z. B. in *Brederodes* Spaanschen Brabander).

Was die Charakterzeichnung betrifft, so steht dieselbe in den Komödien im allgemeinen auf einer ungleich höhern Stufe als in den Tragödien. In den erstern zeigt sich ein Streben nach strengster Individualisirung. Auch *Gryphius* bindet sich in seinen Komödien durchaus nicht an die klassischen fünf Acte. Zwar hat der Horribilicribrifax deren fünf, der Peter Squentz aber drei, das Verliebte Gespenst und die Geliebte Dornrose vier, Majuma drei und Piastus sechs.

Nur eines seiner Lustspiele, die Geliebte Dornrose, verfasste *Gryphius* im Dialect. Vor ihm hatten in Deutschland schon Herzog *Heinrich Julius von Braunschweig* und verschiedene andere in ihren Dramen Personen angebracht, welche mundartlich reden [1]).

Die Dornrose und der Horribilicribrifax sind in Prosa geschrieben [2]), der Peter Squentz theilweise in Prosa, theilweise in Knittelversen; in den drei Singspielen (das Verliebte Gespenst, Majuma und Piastus) wechselt der Alexandriner mit verschiedenartigen Strophen ab; ausserdem

---

1) Vgl. Koberstein a. a. O. I, S. 382 und II, S. 60.

2) Ein Beispiel von einer in Prosa geschriebenen holländischen Komödie liefert uns *Hoofts* Schijnheiligh; doch war dieses Stück bestimmt in gereimte Verse umgedichtet zu werden, wie dies nachher durch *Hoofts* Schwager *Joost Baeck* geschah.

sind in Majuma und Piastus ganze Stellen in fünffüssigen Jamben geschrieben.

In Betreff der Einheiten gilt dasselbe, was von den holländischen Komödien gesagt worden ist. Die Einheit der Handlung ist namentlich in Horribilicribrifax nur gering.

Auch bei *Gryphius* ist die Charakteristik in den Komödien treffender als in den Trauerspielen. Bisweilen liefert er in dieser Hinsicht Glänzendes (z. B. Cyrilla in Horribilicribrifax); doch erinnern auch manche Figuren aus seinen Lustspielen an die typenhaften, allgemeineren Charaktere der Tragödien.

Ich will hier noch auf ein Moment hinweisen, welches ein bezeichnender Zug der ganzen Zeit und in der Literatur nur ein Abdruck des Lebens selber ist: ich meine das Streben nach Vielsprachigkeit, welches namentlich in der volksthümlichen Komödie zum Ausdruck kam. Im Horribilicribrifax wird in sieben Sprachen geredet: Deutsch, Französisch, Italienisch, Lateinisch, Griechisch, Hebräisch und Holländisch [1]). Ebenso wurde in *Rodenburghs* Mellibea (1617) Holländisch, Französisch, Spanisch, Englisch,

1) Dem Rabbi Isaschar wird nämlich (im III. Acte) eine holländische Redensart in den Mund gelegt. — Bemerkenswerth ist es, dass in den Komödien des Herzogs *Heinrich Julius* der Narr, Johann Bouset oder Bouschet, meistens holländisch spricht. Bekanntlich war die letzte modische Gestalt des Hanswurst, der sogen. Pickelhäring, holländischen Ursprungs.

Italienisch, Portugiesisch und Lateinisch gesprochen. [1])

Sehr beliebt war es auch, eine fremde Sprache radebrechen zu lassen oder durch den Gebrauch einer solchen komische Missverständnisse zu veranlassen [2]). *Gryphius* machte hiervon Gebrauch in seinem Verliebten Gespenste (Eingang des II. Actes), im IV. Acte der Dornrose und öfter im Horribilicribrifax.

In den holländischen Komödien finden wir das Nämliche, z. B. bei *Samuel Coster* in seinem »Boere-Klucht van Teeuwis de Boer en men Juffer [3]) van Grevelinckhuysen" (1612), wo der Advocat »Meester Bartel" lateinisch und »Jonker Barent" ein halb deutsches, halb holländisches Mischmasch spricht [4]); bei *Starter* in der »Sotte-Clucht van een Advocaet ende een Boer op 't plat Friesch" (Zwischenspiel der Tragödie »Timbre de Cardone," 1618); ebenso in der früher fälschlich *Brederode*

---

1) *Jonckbloet* a. a. O. II., 22.

2) Vgl. z. B. auch Herzog *Heinrich Julius*, „Comoedia von Einem Wirthe" I. 6 Sc. u. s. w. und *Shakespere's* King Henry V., Act III., 4, IV, 4 und V., 2.

3) men Juffer, mejuffer; hier Titel einer adelichen Frau.

4) Zur Probe einige Zeilen aus der 2. Sc. des V. Actes, wo Joncker Barent spricht:

„Ein exercitioens des Jechtens vallit mi te swoor, ic verfoey 't leven
Von dem gestodigen joger on recommandir das de jonge venten;
Krijn toe, du sie eyn mool wa sundt do voor zwie venten
Mijn grouwelt sijndt moorders, on wen ich dat wust,
So sol ich spancieren goon" . . . . . u. s. w.

zugeschriebenen »Klucht van den Hooghduytschen Quacksalver," in *C. Biestkens* »Klucht van Claes Cloet" (1629) und in vielen andern Stücken.

Obgleich also die Komödien des *Gryphius* hier und da mit der Form der holländischen übereinstimmen, kann von einem bedeutenden Einfluss dieser letzteren wohl kaum die Rede sein. Dies ist um so einleuchtender, wenn wir uns daran erinnern, dass *Gryphius* in seinen Komödien die verschiedenartigsten Formen gebraucht hat. Das eigentlich Typische in der Form der holländischen Komödien, die dialectische gereimte Prosa, findet sich bei *Gryphius* nirgends.

Fassen wir, am Schlusse unserer Untersuchungen angelangt, deren Ergebnisse in ein Paar Worte zusammen. Es hat sich gezeigt, dass verschiedene der *Gryphius-schen* Dramen, dem Inhalte wie der Ausführung nach, mit holländischen, namentlich *Vondelschen* Stücken eng verwandt sind; dass *Gryphius* sich in der Form der Tragödien an die Holländer anschloss, in der Form der Komödien aber eine weit grössere Selbständigkeit entwickelt hat.

Mit *Gryphius* begann eine neue Epoche für das deutsche Drama. Die Frage, wie er zum Stoffe und zur Form seiner Tragödien und Komödien gelangte, ist deswegen von grossem literargeschichtlichem Interesse.

Wir hoffen in den vorhergehenden Seiten einiges zur Beantwortung dieser Frage beigetragen zu haben.

UEBER DEN EINFLUSS

DES

HOLLAENDISCHEN DRAMAS

AUF

ANDREAS GRYPHIUS

VON

Dr. R. A. KOLLEWIJN.

AMERSFOORT
A. M. SLOTHOUWER.

HEILBRONN a. N.
GEBR. HENNINGER.

